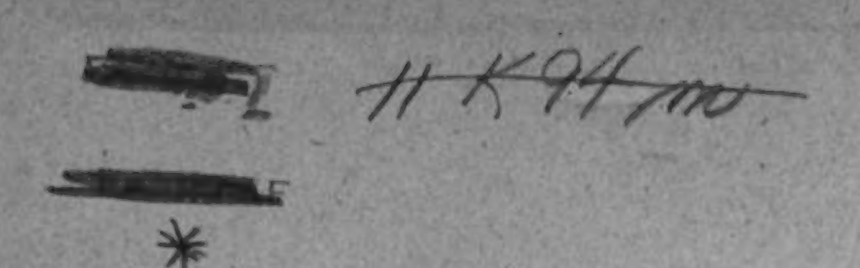

Die Kunst







DIE KUNST

VIERZEHNTER BAND



DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

VIERZEHNTER BAND

ANGEWANDTE KUNST

DER „DEKORATIVEN KUNST“

IX. JAHRGANG



MÜNCHEN 1906

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

Druck von Alphons Bruckmann, München

INHALTS-VERZEICHNIS

Textbeiträge.

Seite

Orts-Register.

Besprochene Bücher.

Personal-Register.*)

*) In diesem Verzeichnis sind nur die Personen aufgeführt, über welche im Text etwas Wesentliches gesagt ist.

Illustrationen

Sach-Register.

SACH-REGISTER

Beilagen



An die Schönheit



ALOIS KOLB — MORGENSONNE (RADIERUNG)

ALOIS KOLB-MAGDEBURG

EIN BEITRAG ZUM WERDEN DER NEUEN KÜNSTLERISCHEN KULTUR

Radierungen? — Man wird den Unterschriften unter den hier vorgelegten Aetzungen nach einigen Blättern von ALOIS KOLB mißtrauen. Und dieses Mißtrauen ist vollkommen gerechtfertigt. Formen wie sie in „Tod und Wanderer", „Morgensonne", „Auf der Höhe", „An die Schönheit", „Nacht und Frühling", „Bogenschütze" vorkommen und in noch anderen, noch „größeren" Schöpfungen dieses Künstlers, welche hier noch nicht mit vorgeführt werden konnten, die stammen nicht aus der Seele eines Zünftigen der vielehrenwerten „Griffelkunst". Ganz entschieden denken wir, wenn wir die Unterschriften nicht lesen, an große Komposition, an Fresko oder dergleichen. Sogar einige der „Ex libris" verraten durch groß gedachte Verhältnisse, fast architektonischen Aufbau und Linie einen Mann, der mit breiten Flächen und tiefen Räumen rechnet. Aber wer macht nicht gelegentlich ein paar Ex libris! Nach solchen „Gelegenheitsgedichten", die man für Freunde ersinnt, oder weil sie gerade Mode sind und daher etwas eintragen, wird niemand einen Künstler werten wollen. Wenn wir nun der KOLB-Mappe die Originalblätter entnehmen, so müssen wir wohl einsehen, daß es in der Tat Drucke von Kupferplatten sind; aber wir sind versucht, anzunehmen, in diesen ungewöhnlichen Radierungen habe der Künstler gewissermaßen eine Uebertragung der von ihm geschaffenen Fresken und dekorativen Malereien versucht oder doch der Fresken und der Dekorationen, die er schaffen würde, wenn jemand ihm Auftrag dazu erteilte.

Doch das fällt gar niemandem ein. Hier fassen wir den Ausgangspunkt, den Kern des Problems wie die dicke Spinne in ihrem Netz. Nicht nur der „Fall KOLB", sondern der „Fall" eines jeden echten Künstlers von echten künstlerischen Instinkten in einer Zeit, die noch keine Kultur hat, wird von hier aus aufgehellt. Wir haben eine große Summe künstlerischer Potenzen — auch KOLB ist eine davon — und wir erkennen, wir schätzen diese Potenzen an und für sich durchaus. Allein wir wissen noch nicht wieder, was wir „mit ihnen anfangen sollen". Wir überlassen sie sich selber, wir predigen ihnen die Aesthetik der Subjektivität, die Ethik des Individualismus, die hohe Moral der saueren Trauben. In der Tat: es ist nur unsere kulturelle Unmündigkeit und Hilflosigkeit, die wir zu verlarven trachten, indem wir die Künstler lehren, aus der Not eine Tugend zu machen, indem wir von ihnen den Glauben an die individualistische Aesthetik verlangen



ALOIS KOLB-MAGDEBURG DER BOGENSCHÜTZE (RADIERUNG)



ALOIS KOLB-MAGDEBURG — TOD UND WANDERER (RADIERUNG)



ALOIS KOLB-MAGDEBURG

und ihnen damit zumuten, auf lebendige Wirkung, auf objektive Gestaltung und volle Tat zu verzichten. Nicht jeder Künstler ist ein Peter Behrens, nicht jeder hat zu einer normalen, vollen künstlerischen Energie noch das Mehr, selbst eine Kultur zu sein, selbst um sich her eine Kultur hervorzurufen, aus der heraus dann an ihn die Forderungen und Bedürfnisse hilferufend heranschwellen. Nicht jeder hat in seiner eigenen Persönlichkeit soviel überzeugende Form, daß deren Einwirkung andere Persönlichkeiten mit der Sehnsucht nach gleicher Formung erfüllt und so gewissermaßen selbst ihre Auftraggeber erzieht und erschafft; und nicht ein jeder, der dies vielleicht könnte, hat den Mut, das Mißtrauen und Vorurteil zu ertragen, was dieses Plus zu seiner künstlerischen Schöpferkraft bei anderen Künstlern erweckt, die es nicht haben und also natürlich für „unkünstlerisch" und „Pose" ausgeben.

Es ist aber auch nicht jeder so demütig und subaltern als Mensch, daß er deshalb seine eingeborenen Instinkte und Gaben preisgäbe und etwa ein Porträt- oder Landschaftsmaler nach der gerade für „modern" geltenden Schablone würde. Was bleibt einem solchen anders übrig, als uns zunächst einmal zu erzählen, was er wohl machen würde und machen *könnte*, wenn er in eine reifere Kultur hineingeboren wäre und in dieser die Auftraggeber fände, die großen anspruchsvollen, denen das, was er als Bestes zu geben hat, gerade noch gut genug wäre, um ihren Alltag damit reizvoller zu gestalten. Das Mittel, das Werkzeug, durch welches ein Bildnergeist von seinen Absichten erzählt, ist der Stift, der Griffel. So kommt Kolb, so kommt Greiner, so kommt noch mancher andere heute recht gezwungen-ungezwungen dazu, den Stift in die Hand zu nehmen und auf dem Papier davon zu phantasieren, was ihn erfüllt, was in ihm nach Auswirkung schreit. Er will aber, daß recht viele erfahren von seiner Not und seiner Sehnsucht. So schreibt er denn auf die kupferne Platte und schiebt sie in die Presse, läßt hundert und aberhundert Abdrücke hinausgehen und



NACHT (RADIERUNG)

sie alle sagen: das könnt ihr von mir haben! Wollt ihr es denn nicht? Noch immer nicht?

Künstler wie KOLB müssen heute Radierer werden aus Notwendigkeit; doch aus einer anderen Notwendigkeit als etwa GOYA, KLINGER, ROPS und diese wieder aus anderer Notwendigkeit als etwa MANET, LEIBL und LIEBERMANN, oder, um noch den Größten aller zu nennen, die je ein Stück Kupfer beschrieben, als REMBRANDT.

Die Vertreter der „absoluten Malerei", die REMBRANDT, MANET, MENZEL, LEIBL, LIEBERMANN greifen zum Stifte, um ihr „letztes Wort" zu sagen, um die Rhythmik der Lichtabstufung, welche das Wesen ihrer Kunst ist, rein und ganz unvermittelt darzustellen. Es muß jeden Maler im eigentlichen Sinne letzten Endes zum Schwarz-Weiß drängen, denn um die äußerste Intensität im Vortrage der Licht-Rhythmik zu erlangen, muß er sich von dem beschwerenden, hemmenden Medium der Farbe emanzipieren.

Die Kategorie GOYA — KLINGER — ROPS kommt aus ganz anderen Gründen dazu. KLINGER hat darüber in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung" ein Bekenntnis abgelegt. Sie wollen überhaupt keine malerische Form, sondern sie wollen einen Ideen-Inhalt aus sich herausstellen: Lyrik, Epik, Satire. Sie handhaben die linearen zeichnerischen Elemente wie der Schriftsteller das Wort, sie entrollen als Erzähler lang zusammenhängende Zyklen, sie schleudern als demagogische Volksredner aufhetzende Schlagwörter unter die Massen, sie schreien der entsetzten Menschheit ihren Ekel, ihre Wut, ihre empörte Qual ins Angesicht, sie zerren die Greuel und die schamhaftesten Dinge mit grimmigem Gelächter aus den Verborgenheiten und schonen auch die allergeheimnisvollsten nicht, die wilden Visionen, die zügellosen Ausschweifungen, die unersättlichen Vampyre und grausamen Sphinxe, von denen ihre eigenen Seelen heimgesucht werden. Hier stehen wir tief im wundersamen Nachtlande der Kunst, wo uns GOYA und BLAKE, ROPS und BEARDSLEY, KLINGER und KUBIN entgegenkommen wie die Schatten, welche aus der stygischen Tiefe



ALOIS KOLB FRÜHLING (RADIERUNG)

mit dürstenden Lefzen um die blutschäumende Grube des Odysseus seufzten.

Unsere Zeit, die kulturell noch ganz desorientierte, mußte den dritten Typ der Radierer erzeugen: l'eau-fortist malgré soie. Bei KOLB spricht sich das „malgré soie" auch in der Technik deutlich aus. Ganz im Gegensatz zum echten, zum „absoluten" Radierer à la Rembrandt, welcher von der Farbe loskommen will, geht KOLB leidenschaftlich auf farbige Wirkung aus. Ueberall ist der Pinsel zu Hilfe genommen, überall sind breite Flächen in einer tonigen Bewertung gebracht, die das Auge geradezu herausfordert, sich selbst die Farbe hinzu zu phantasieren, ja die sogar mitunter ganz bestimmte Farben und Valeurs suggeriert. Schließlich wirft KOLB auch noch den letzten Rest von Heuchelei beiseite und druckt mit Farbe, oft auch noch mit einer Tonplatte unter der Konturplatte und setzt mit dem Pinsel Lichter und flächige Tiefen auf. Er will gar keine Schwarz-Weißwirkung. Er hat ganz andere Dinge im Kopfe. Das ist der radikalste Gegensatz zum Wesen der Radierung, der sich nur ersinnen läßt, und nur verständlich dadurch, daß KOLB eben nur Radierer „wider Willen", im Grunde aber Freskomaler und Dekorateur ist. Seine Blätter verhalten sich zu seinen „imaginierten" Wandgemälden wie etwa die Klavierauszüge zu Partituren. Sie sind nicht „klaviermäßig", sondern „orchestral", sie bringen die orchestrale, mannigfaltige Klangfarbe der großen „Instrumentation" andeutungsweise mit zur Empfindung. Man vergleiche hierzu einmal den monumentalen Fries „Nacht".

Andere Blätter, sonderlich solche mit ausdrucksvoll bewegten nackten Figuren, verraten weniger eine Tendenz auf Monumentalität, als gerade im Gegensatze eine Freude am linearen Kleindekor. Man muß die riesigen Kupferplatten selbst in die Hand nehmen, von denen KOLB sie abgezogen hat, um das höchst reizvolle und höchst mannigfaltige Spiel fast ornamentaler Linearsysteme zu entziffern, aus denen solch ein Rücken, ein Schenkel, ein Pferderumpf organisch gebaut ist, um entzückt zu sein, wenn gar zwei solcher ornamentaler Liniennetze in- und gegeneinander „kontrapunktieren": ein männliches und ein weibliches. Eine solche Kupferplatte, die unter dem lebendigen Geäder dieser rhythmischen Liniensysteme förmlich zu wogen scheint, kann, wie sie da ist, wie sie zum Druck gedient hat, als Paneel in eine Vertäfelung eingelassen werden oder als intime Flächenbelebung in eine Marmorwand.

Hier ist abermals ein Kreuzweg, an dem sich Griffelkunst und organische Dekoration begegnen. Der Reiz des Materials, der Glanz des Kupfers, der von dem die rote Fläche durchfurchenden Stifte aufgewühlt wird, er tritt als formbildender Faktor mit in das Bewußtsein des Künstlers ein. Es ist ganz merkwürdig, wie auf einer derartigen Platte sich breite Licht- und Schattenmassen gegeneinander abheben und zusammen eine rhythmische Bewegung abgeben, die durchaus stark genug ist, um selbst eine ziemlich umfangreiche Fläche zu beleben. Drei, vier Platten, wie die zum „Harlekin" mit dem funkelnden Kurvennetze, mit welchem die plastischen Frauenleiber modelliert sind, können genügen, um als einzige Unterbrechung die glatten, glänzendweißen



ALOIS KOLB-MAGDEBURG AUF DER HÖHE (RADIERUNG)

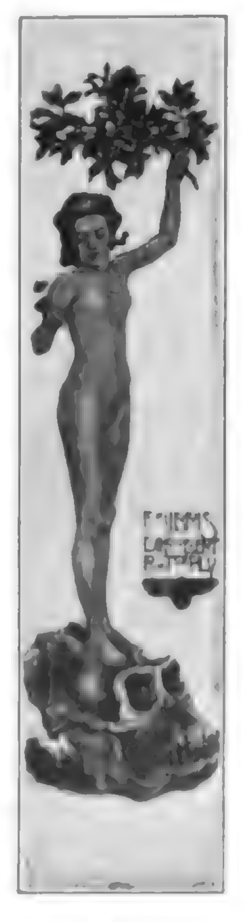


EXLIBRIS



EXLIBRIS

Wände eines vertäfelten Musikzimmers zu unterbrechen und ausreichend zu schmücken. Eine „monumentale Note“ markiert Kolb durch die Aquatinta. Sie gestattet ihm, die Illusion tiefer, vielfach abgestufter Flächen hervorzurufen, und indem er noch dazu mit dem Pinsel hineingeht, bringt er es dahin, daß man sich fast das Wandgemälde denken kann, das ihm vorschwebte. Es besteht nun noch ein innerer, ein psychischer Grund, welcher dem Freskomaler die Aquatinta, die Radierung überhaupt als Mittel der Notierung sympathisch machen muß. Seine besonderste und entscheidendste Charaktereigenschaft kommt auch hier zur Geltung, wird auch hier in Anspruch genommen und geübt: die Geistesgegenwart, die Schlagfertigkeit. Der Freskomaler vor der nassen Wand darf nicht lange fackeln und wackeln. Er muß resolut den breiten Pinsel in den Farbentopf tauchen und weit aus dem Armgelenk heraus seine Form hinstreichen. Er muß seiner Vorstellung sicher sein, ja mehr als



das: die Vorstellung und deren Rhythmik müssen in sein Fleisch und Blut übergegangen sein, so daß er sie nun fast mechanisch, rein reflektorisch wie jede andere natürliche Aeußerung seiner Persönlichkeit verobjektiviert. Ich glaube nicht daran, daß die großen alten Freskomaler die Pompejaner, die Giotto, Tintoretto, Tiepolo erst, wie unsere bureaukratischen Malprofessoren, Kartons ins Detail durchgezeichnet und diese dann mit bureaukratisch-mathematischer Exaktheit auf die Wand übertragen hätten. Dazu waren diese Meister schon viel zu fruchtbar, viel zu sehr beschäftigt. Sie legten mit der Kohle die Licht- und Schattenverteilung im großen fest, entwickelten daraus die rhythmische Folge der figuralen Partien und dann ging's aufs Gerüst hinauf! Alles andere quoll dort oben von selbst aus der Vorstellung, wobei es dann dem Schüler und Gehilfen freistand, auch seine eigene Vorstellungswelt wirksam einzusetzen. Die Aquatinta fordert zu ihrer vollkommenen Beherrschung eine

ebensolche Schlagfertigkeit und Geistesgegenwart oder besser: Vorstellungsgegenwart. Auch hier muß der Maler bei jedem kleinsten Striche das Ganze vor sich sehen und instinktiv die Wirkung des kleinsten Striches, der kleinsten Fläche im vorgestellten, beabsichtigten Ganzen voraussehen. Es muß alles „sitzen", „auf Anhieb" sitzen, denn nachträgliche Korrekturen gibt es nicht. So appellieren diese beiden so grundverschiedenen Künste doch nach dieser Richtung hin an dieselben Instinkte. Es läßt auf gesunde Kunstinstinkte bei KOLB schließen, daß er sich durch die Aquatinta in Ermangelung eines Besseren auf die Wandmalerei vorbereitet. Denn die Ausübung dieser Technik sichert am ersten die Ansammlung und Ausprägung eines jederzeit verfügbaren Vorstellungsinhaltes. Es scheint fast, als ob bei KOLB z. B. die Formel für den Akt und seine rhythmische Verwendung gegen landschaftlich breit entwickelte und stark bewegte Hintergründe bereits feststünde.



GEBURTSANZEIGE

Der Freskomaler auf dem Gerüste, der Radierer über der Platte ist verloren, wenn er immer erst auf das Modell schielen muß, ehe er eine Körperform ansetzt. Er muß ganz genau wissen, wie jede Körperform in seiner Vorstellungswelt aussieht und sich bewegt; ob sie dabei mehr oder weniger abweicht von der „Wirklichkeit", braucht ihn nicht zu kümmern, denn sie lebt ja nicht in der „Wirklichkeit", sondern in der organischen Welt, deren Gesetzmäßigkeit von seiner eigenen Schöpferkraft diktiert wird.



RADIERUNG

Wie wichtig diese stete Bereitschaft und Allgegenwart der Vorstellungswelt, diese Schlagfertigkeit für den Dekorateur ist, das kann man im Verkehr mit Architekten oft erfahren. Einer unserer ersten modernen Baumeister zeigte mir zuweilen Entwürfe zu Fassaden. Die Stellen, an denen die Belebung einer Fläche durch malerische oder plastische Eingriffe notwendig und vorgesehen war, pflegt er darauf durch ein scharf einschneidendes, wirres Gekritzel mit dem Bleistift zu markieren. Es ist ganz wunderbar, wie das Gekritzel „sitzt". Es ist an sich gar nichts, aber es reißt die Fläche auf, es nimmt die Glätte gerade in der richtigen Weise weg, bringt gerade den Fluß und Gegenfluß von Lichtern und Schatten, der erwartet wird. „Ja, wenn mir nur auch ein Bildhauer oder ein Maler das so machen wollte! — Die Alten konnten das, selbst im Barock noch, obwohl sie nur Handwerker waren. Heute aber . . . man hat eben den Zusammenhang mit dem Raum, mit dem „Bau", mit dem Leben verloren. Die Bildhauer und Maler metzen und malen etwas zurecht, das alles mögliche Schöne und Große sein mag, nur das eine nicht, was gerade an dieser Stelle gebraucht wird. — Individualismus —!" —

Aber wir sagten es ja gleich von vornherein: der Individualismus ist die Lehre, aus der Not eine Tugend und aus der Unzulänglichkeit eine Genialität zu machen. —

Seien wir jedoch nicht ungerecht gegen unsere Künstler! Sie können wahrhaftig am wenigsten dafür, daß mit solchen Theorien



ein unhaltbarer Zustand haltbar zu machen versucht wird. Eine höhere Gewalt hat die alte Kultur umgeworfen: die Dampfmaschine; die Elektrizität hat den Umsturz noch radikaler vertieft. Von alter Kultur ist nichts mehr zu hoffen, eine neue ist noch nicht wieder allgemein, und nicht jeder ist ein PETER BEHRENS, d. h. ein Künstler und eine Kultur zugleich. So sind denn die meisten Vorwürfe, die heute gegen unsere Künstler erhoben werden, eigentlich gegen die Zeit und ihre Mißkultur zu richten. Was konnte schließlich BÖCKLIN dazu, daß er in einer Zeit geboren wurde, in der man für ihn, den zum Fresko Geborenen, keine Verwendung hatte, und daß er dann einen Kompromiß mit der absoluten Malerei suchte, um wenigstens auf Tafelbildern etwas von dem „an den Mann" zu bringen, was in ihm leuchtete und brannte. Daß jüngere Künstler wie KOLB diesen Kompromiß vermeiden und lieber direkt zum Griffel greifen, um durch ihn offen zu gestehen: ich bin ein Mann des Fresko und des Dekors, das ist ein Kulturfortschritt.

Und auf Kultur kommt es in unserer Zeit einzig und allein an. Künstlerische Potenzen haben wir die Hülle und Fülle; nun müssen wir nach und nach lernen, sie zu verwenden.

GEORG FUCHS-MÜNCHEN

LESEFRÜCHTE:

Wie der Stamm und die Zweige sich zu den Blättern, Blumen und Früchten eines Baumes verhalten, so verhält sich das Zeichnen zum Malen. Keines kann in der Dekoration ohne das andere bestehen, genau wie die Schönheit einer Gestalt abhängt von dem wohlgebauten und wohlproportionierten Skelett und seinem Mechanismus. — Gilt unser Sehnen und Wünschen der Schönheit im Leben, so sind wir wieder genötigt, die ästhetischen Gesetze des Zeichnens und Malens zu studieren. Tun die Maler also, so werden sie den verlorenen Faden wiederfinden, das goldene Band, das die verschwisterten Künste und Gewerbe eng verknüpft und umschlingt, von denen keine der anderen vor- oder nachsteht, keine größer oder geringer ist als die andere. Walter Crane





BLICK ÜBER SAALECK UND DAS LANDHAUS PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

MEIN LANDHAUS IN SAALECK

Beim Bau meines Landhauses in Saaleck waren für mich folgende Bedingungen maßgebend. Das Terrain zieht sich auf einem Felsen über dem Flusse entlang den Berg hinauf und fällt nach hinten, dem Dorfe zu, allmählich ab. Um die außerordentlich freie und aussichtsreiche Lage zu benutzen, mußte ich das Haus auf den Rand des Felsens setzen (vgl. Abb. S. 12) und zwar ungefähr in die Mitte des langen Sattels zwischen dem Bahneinschnitt vorn und dem höheren Berge hinten. Das Haus ganz auf den Berg hinaufzusetzen, hätte manches Unzuträgliche, wie schlechte und schwierige Zufahrtswege, Mangel an Quellwasser unter Druck u. a. mit sich gebracht. Ebenso wie der Bauplatz ergab sich die weitere Gestaltung des Hauses aus den Verhältnissen heraus. Eine breite niedrige Lagerung des Hauses hätte erstens viel Raum von den schönen Gartenterrassen weggenommen, die sich oberhalb der Felsen bilden ließen, zweitens hohe Baukosten verursacht, und drittens hätte das Obergeschoß nicht eine so außerordentlich umfassende Aussicht nach allen vier Himmelsrichtungen erhalten, wie es jetzt der Fall ist.

Für die innere Gestaltung lagen folgende Bedürfnisse vor. Das Ganze sollte ein behagliches Landhaus zum Alleinbewohnen für eine Familie sein. Das Treppenhaus mußte deswegen als bewohnbarer Mittelpunkt ausgebildet werden, ohne indessen durch zu viel Platzverschwendung die Baukosten allzusehr zu erhöhen. Ein großer Arbeits- und Bibliotheksraum mußte eingebaut werden, der 9 m breit, 12 m lang und 6 m hoch sein sollte. Das ergab die Hauptschwierigkeit. Es ist eine Kleinigkeit, einen so großen Raum zentral zu lagern, jedoch sehr schwer, ihn abseits von allen Zimmern, vollkommen ungestört, zu legen, ohne das Haus malerisch in verschiedene Gebäudegruppen oder doch mindestens Glieder aufzulösen. Das verbot, wie oben schon angedeutet, der Bauplatz und einige andere Umstände. So ergab sich der Grundriß, wie er auf Seite 14 angeführt ist. Der Haupteingang führt in einen Windfang mit angegliedertem Toilettenraum und dann in die Treppenhalle. Vom ersten Treppenpodest aus betritt man das Speisezimmer, das unmittelbar über der Küche liegt und mit der Anrichte durch einen Aufzug verbunden ist. Eine Treppe führt in die tiefer gelegene Bibliothek hinunter.

Das Hauptgeschoß enthält Wohnzimmer, Musikzimmer, Boudoir, Schrankzimmer, Toilettenzimmer, Schlafzimmer und Bad. Das Bad hat einen ovalen Grundriß bekommen; die pilastergetragene Kuppel durchbricht die Decke. Das Bassin ist vertieft in eine Nische nebenan eingelagert.

Der ins Dach eingebaute Oberstock enthält Kinderzimmer, Fremdenzimmer, kleines Arbeitszimmer und einige zur Disposition stehende Räume. Eine Laterne bildet die Dachkrönung, von der die Aussicht die freieste ist. Sämtliche Wirtschaftsräume sind in das Souterrain gelegt.

Für die Formengebung wurde mir der Grundsatz maßgebend, mich in keiner Weise puristisch einem historischen Stil anzuschliessen und dabei doch den schlichten heimatlichen



LANDHAUS SCHULTZE-NAUMBURG VOM FLUSSE AUS (LINKS DAS GEBÄUDE DER „SAALECKER WERKSTÄTTEN")

Charakter nicht zu verleugnen. Daß damit alle technischen Vorteile wie Dampfheizung, Warmwasserleitung, Kanalisation etc. verbunden werden konnten, ist selbstverständlich. Da Zierformen so gut wie gar nicht angebracht sind, ergaben sich die meisten Formen aus Sinn, Konstruktion und Material.

Noch einiges zu den Bildern. Auf Seite 12 erscheint rechts mein Wohnhaus vom Tal aus gesehen. Links liegt das Gebäude der





LANDHAUS DES KÜNSTLERS IN SAALECK: GARTEN- UND SÜDSEITE



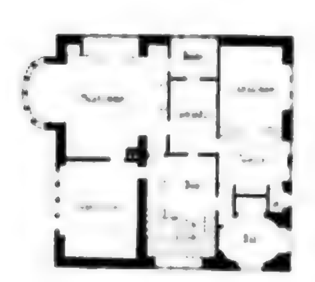


LANDHAUS SCHULTZE-NAUMBURG — TERRASSE UND GRUNDRISSE

unter meiner künstlerischen Leitung stehenden „Saalecker Werkstätten“, das ich gleichzeitig mit meinem Hause aufführen ließ, das jedoch von meinem eigenen Anwesen vollkommen abgeschlossen ist, so daß die nahe Nachbarschaft keine Störung bringt. Meinem Wohnhause ist nach dem Flusse zu noch eine große Veranda vorgelagert, die — allerdings im unbewachsenen Zustande — auf Seite 14 noch einmal wiederkehrt. Die Abbildung auf Seite 13 zeigt das Haus von der Einfahrt aus gesehen, Seite 16 den Haupteingang, der in Sandstein ausgeführt und in schlichten Formen gehalten ist.

Das Treppenhaus auf Seite 18 ist mit weiß gestrichenem Holzwerk bekleidet; unter dem zweiten Podest befindet sich eine tiefe Sitznische (Abb. S. 22). Die Bibliothek ist der größte Raum des Hauses, dessen weitere architektonische Durchbildung wie manches andere späteren Zeiten vorbehalten sein soll.

Von den vielfach gekuppelten Fenstern ist etwas reichlich Gebrauch gemacht, um die schönen Blicke der Landschaft in einen breiten Rahmen zu fassen und sie zugleich der niedrigen Zimmerhöhe der oberen Stocke anzupassen. Diese ist oben meist 2,70 m, um den Zimmern eine behagliche Raumgestaltung zu geben. Da die Grundfläche reichlich groß ist und auf dem Lande Schwierigkeiten der Lüftung überhaupt nicht vorliegen, habe ich mit dieser Maßnahme die besten Erfahrungen gemacht. Daß die verhältnismäßig niedrigen weißen Decken drückend wirkten, haben wir noch nie beobachtet. Die Decke des Speisezimmers, die ich später einmal ornamental ausgestalten möchte, ist als Tonnengewölbe

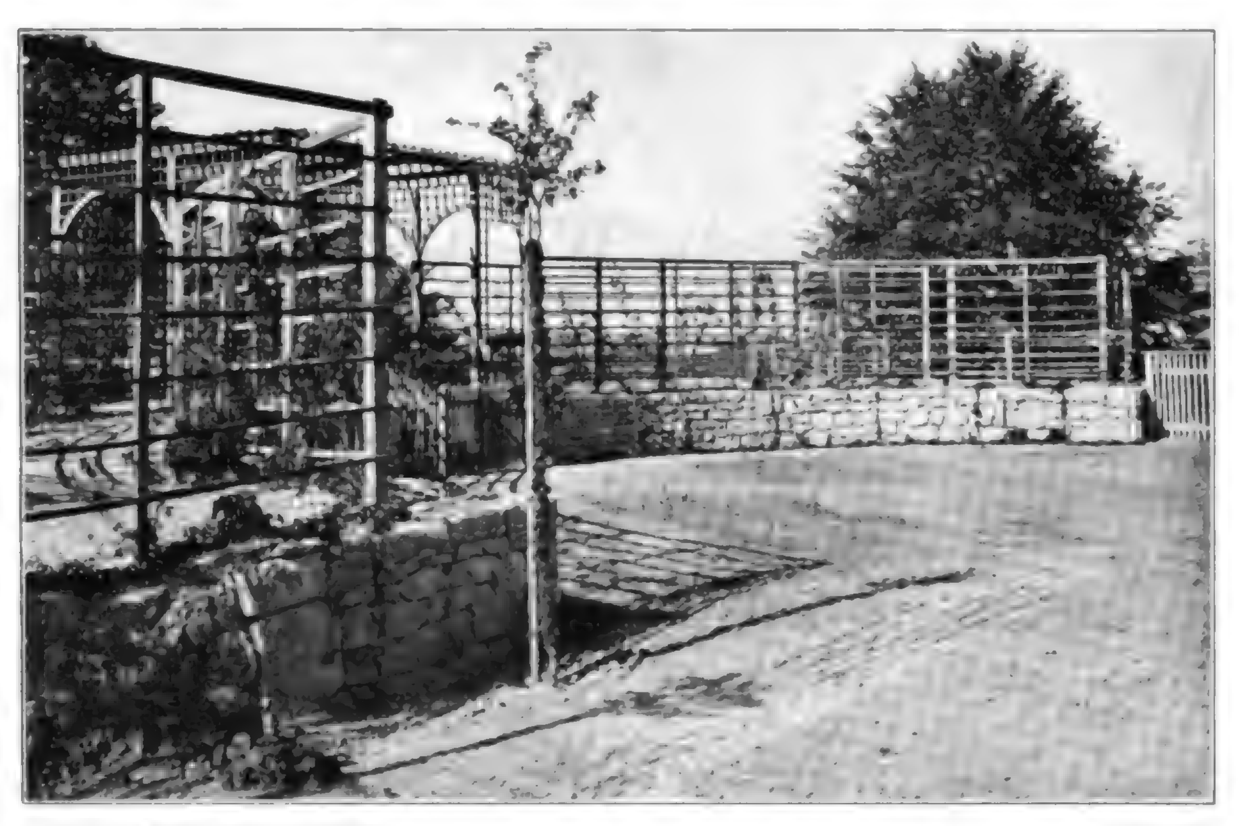






ausgebildet (Scheitel 3,80 m). Das Holzwerk und die Wandverkleidungen der Treppe und der Diele sind wieder durchweg weiß gestrichen und meist in Formen gehalten, wie sie sich aus der Tradition des Thüringer Landhauses von selbst ergaben. Aus den Bildern auf Seite 11 und 12 wird man eine Vorstellung von der schönen Lage des Hauses und des Gartens gewinnen können, der sich die Felsen hinauf und bis zum Fluß hinunter erstreckt.

Der Hauptgesichtspunkt für die Gartengestaltung war die Zerlegung in die Terrassen, was zwar eine einmalige und beträchtliche Ausgabe machte, aber auch das Fundamentale für die Möglichkeit einer schönen Gartengestaltung schuf. Die Bilder mit den noch jungen Anpflanzungen können zwar noch keine rechte Vorstellung von der beabsichtigten Wirkung geben, immerhin aber doch die Richtung zeigen, nach der das Ganze entwickelt werden soll.



LANDHAUS SCHULTZE-NAUMBURG VORFAHRT

Wie bereits erwähnt, liegt in der Nachbarschaft das ebenfalls von mir erbaute Gebäude der „Saalecker Werkstätten", das zuerst mehr als Kunstschule gedacht war, jetzt aber ganz dem Betriebe der „Saalecker Werkstätten" überlassen ist. Auf Seite 25 ist die Rückfront dieses Gebäudes dargestellt, das auf dieser Seite keine Fenster besitzt, durch die man hinausblicken kann, so daß die abgeschlossene Intimität meines eigenen Privatgartens keine Einbuße erleidet. Die Fensterfront dieses Gebäudes geht nach dem Tal hinaus, wie es aus den Abbildungen auf Seite 12 ersichtlich ist.

Der besondere Eingang zu diesem Anwesen führt von der Dorfstraße durch einen langen Laubgang zum Haus (Abb. S. 24); die Formengebungen sind ähnliche wie in meinem Wohnhause.

Irgend welche Gemeinschaftsideen, wie man sie mir merkwürdigerweise immer nachsagt, haben bei der Gründung der Kolonie Saaleck in keiner Weise vorgelegen. Besondere Wohnstätten für die Angestellten zu erbauen, war bisher nicht möglich, und so mußten diese, so gut es ging, in den idyllisch gelegenen Häuschen des Dorfes Unterkunft finden. Nur für den kaufmännischen Direktor der „Saalecker Werkstätten" konnte ein besonderes Wohnhaus (Abb. S. 23) und für einen der Abteilungsvorsteher ein kleines Häuschen gebaut werden. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG



STEIN UND EISEN

Es gibt zwei Arten von Zweckmäßigkeit. Die eine schafft handgreifliche Nützlichkeitswerte, und die andere nur mittelbar nützliche Erkenntniswerte. In der Kunst betont der aufs Utilitaristische gerichtete Zweckgedanke das naturalistisch Stoffliche, während der Zwecksinn des idealen Erkenntniswillens die schöne Stilform produziert. Diese steht in ihrer nur dem Gesetz unterworfenen Freiheit höher als die naturalistische Form, die durch profane Rücksichten immer angefesselt ist. Wo die eine den Tageszwecken dient, bezieht sich die andere auf Gedanken der Ewigkeit.

Während in allen Künsten beide Ausdrucksformen Gradwerte desselben Bemühens sind, während der Naturalismus in Poesie, Malerei und Musik durch nichts legitimiert wird als durch die Unfähigkeit der Künstler und die Empfindungslosigkeit ihres Publikums, fordert die Baukunst eine scharfe, praktische Trennung. Innerhalb ihres Gebietes ist der Nutzzweck überall dort unvermeidbar, wo die Architektur für profane Bedürfnisse, für die leibliche Notdurft zu sorgen hat. Die Baukunst ist in ihrem größeren, wenn auch nicht wichtigeren Teil, im Gegensatz zu den anderen Künsten, eine angewandte Kunst. Sie dient abwechselnd beiden Arten von Zweckmäßigkeit: der, einer nüchternen Nützlichkeit, und der, einer idealen Erkenntniskraft. Die reine Stilform, das heißt: die abgeleitete und zur Abstraktion erhobene Schönheit ist nur möglich in Architekturen, die dem niederen Bedürfnis entrückt sind. Wo ein Zweck des Wohnens, der Arbeit, der Verteidigung u. s. w. einzukleiden ist, wo der Naturalismus der Notdurft das entscheidende Wort hat, erschweren oder verbieten solche äußerliche Bedingungen das Streben nach der rein darstellenden Schönheitsform.

Was in den andern Künsten Schwäche ist, wird darum in der angewandten Baukunst zur Tugend. Ist es dort stets eine Unvollkommenheit, wenn der Künstler das profane Bedürfnis nicht überwinden kann, so ist es ein Zeichen der Fähigkeit zur Logik und Konsequenz, wenn sich der Architekt, der Nutzbauten zu schaffen hat, dem Bedürfnis ganz hingibt und sich von ihm Gedanken diktieren läßt. Wenn der Zweck aller Kunstarbeit das Schöne sein soll, so muß für die Profanarchitektur eine Einschränkung gemacht werden, weil sie nur eine Halbkunst ist. Ihr vornehmster Zweck bleibt stets das Nützliche, das ja auch in gewisser Weise schön sein kann, und sie verzichtet bewußt auf die höheren Repräsentativformen der Monumentalbaukunst, die ihr nicht gemäß sind.



LANDHAUS SCHULTZE-NAUMBURG — HAUPTEINGANG



LANDHAUS SCHULTZE-NAUMBURG IN SAALECK GARTENTERRASSEN

Die verschiedenartigen Tendenzen äußern sich schon in der Grundrißbildung. Während der Grundriß des Wohnhauses, der für die Verteidigung bestimmten Burg, des Geschäftshauses usw. von den mannigfachsten Bedürfnissen bestimmt wird und darum naturgemäß wechselreich und unregelmäßig ist, gestaltet sich der Grundriß für Repräsentativbauten, für Tempel, Kirchen, Paläste, stets wie von selbst symmetrisch. Im ersten Fall wird von innen nach außen gebaut, der Wohnzweck bestimmt die Gliederung der Massen; im zweiten Fall aber wird im wesentlichen von außen nach innen gebaut, das Bedürfnis ordnet sich einer darstellenden Schönheitsidee unter. Diese Zwieteilung ist in der Baugeschichte aller Völker zu erkennen, und je mehr wir eine Epoche ihrer Baukunst wegen preisen, um so strenger ist in ihr auch stets die Scheidung des Nützlichkeitsprinzips vom Repräsentationsprinzip vollzogen worden. In richtiger Einsicht der verschiedenartigen Bedingungen hat man es dann nicht versucht, das Widerstrebende zu vermischen. Es sind wohl Schmuckformen, die die Tempelbaukunst geschaffen hatte, in mehr oder



weniger bescheidener Weise für das Wohnhaus verwendet worden, auch ist es in überkultivierten Zuständen nicht selten vorgekommen, daß die Grenze zwischen Nutzbau und Monumentalarchitektur verwischt wurde, und daß die Repräsentativformen vom unbeschränkten Ichgefühl allzureich für niedere Zwecke mißbraucht wurden. Dieses Schauspiel wiederholt sich sogar regelmäßig in Verfallzeiten, wenn die Produktionskraft versiegt und die Schönheitsformen ihrer ethischen Bedeutung entkleidet, dem ästhetischen Spieltrieb der Allgemeinheit freigegeben sind. Niemals aber ist doch der Grundgedanke des praktischen Dualismus davon berührt worden; niemals bis in unsere Zeit, wo wir das Schauspiel einer ernst gemeinten Rivalität zwischen Mietswohnungen und Palästen, Börsen und Tempeln, Konzerthallen und Kirchen sehen, wo die gemeinen Nutzzwecken dienende Architektur sich in einem Kleide monumentaler Repräsentativformen ihrer Wesensart schämt, wo die Unmöglichkeit nicht begriffen wird, ein Gebilde der Not ebenso zu gestalten wie eines der frei dichtenden Phantasie.

Die Verschiedenartigkeit der Zwecke spiegelt sich naturgemäß nicht nur im Grund- und Aufriß und in den Schmuckformen wieder, sondern auch in der Materialverwendung. Wo ein nützlicher Zweck möglichst praktisch erreicht werden soll, sind andere Mittel nötig als dort, wo eine reine Schönheitswirkung das Ziel ist. Im ersten Fall ist das Material wichtig, insofern es der Notdurft vorteilhaft ist, das heißt: insofern es leicht zu beschaffen, bequem zu bearbeiten und wohlfeil ist; im zweiten Fall gilt die Forderung, daß sich in dem Material, während es den praktischen Ansprüchen genügt, die Formen, die die Phantasie erfindet, plastisch ausprägen lassen. Die Geschichte lehrt, daß es nie eine Monumentalarchitektur gegeben hat, die sich nicht des Steins bedient hätte, während der Nutzbau daneben stets die mannigfachsten Materialien verwandt hat. Es ist offenbar unmöglich, mittels des Holzes wahrhaft schöne Bauwerke zu schaffen. Was mit diesem Material gemacht werden kann, haben die Chinesen und Japaner gezeigt. Ihre Tempel und festungsartigen Anlagen sind wohl zuweilen von einer gewissen grotesken Monumentalität; aber die edle Baukunst großen Stils ist es doch nicht. Andere Völker, die nur das Holz benutzen oder eine gemischte Materialverwendung haben, sind nicht glücklicher gewesen. Im Profanbau ist das Holz dagegen von je mit vielem Glück angewandt worden, und man hat damit die feinsten ästhetischen Wirkungen naturalistischer, das heißt also: zweckdienlicher Art erreicht.



LANDHAUS SCHULTZE-NAUMBURG TREPPENHALLE

Die Unterscheidung, worauf es ankommt, wird bezeichnet, wenn wir von Steinarchitektur und von Holzkonstruktion sprechen. Konstruktion ist nicht Kunst. Der Konstrukteur tut das Notwendige, und er sinnt höchstens noch darauf, wie





LANDHAUS SCHULTZE-NAUMBURG IN SAALECK — DIE OBERE DIELE



FENSTERNISCHE IM MUSIKZIMMER



ERKER IM MUSIKZIMMER



SPEISEZIMMER MIT ERHÖHTEM FRÜHSTÜCKSPLATZ



ARBEITSZIMMER





LANDHAUS SCHULTZE-NAUMBURG NISCHEN IM ATELIER UND IN DER HALLE





PAUL SCHULTZE-NAUMBURG • WOHNHAUS DES DIREKTORS DER „SAALECKER WERKSTÄTTEN“



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG • LAUBGANG Z. D. „SAALECKER WERKSTATTEN"

Rechnung trägt; der Künstler aber behandelt die Funktion als etwas Seelisches und schafft mittels der Kunstform diesem Seelischen einen Körper, der die innere Kraft ausdrückt. Dort herrscht der Zweck selbstherrlich; hier denkt der Mensch darüber. Der Künstler entmaterialisiert die Materie, indem er an Stelle der Notwendigkeit das Symbol dafür setzt, und indem er alle Kräfte, die er als Druck, Spannung, Angriff und Widerstand im Gebäude tätig weiß, anthropomorphosiert. Die Konstruktion gehört der Natur, denn auch sie konstruiert in allen lebendigen Organismen; die Kunstform aber gehört allein dem Menschen, und ist unmöglich ohne dessen Schöpferkraft. Darum

er dieses verbergen oder verschönern könnte; der Künstler aber geht hierüber weit hinaus, denn er nimmt die Arbeit des Konstrukteurs als selbstverständliche Voraussetzung und sucht den darin verborgen liegenden Sinn gleichnishaft durch freie Formbildungen zu illustrieren. Dem Konstrukteur genügt es, wenn er den Funktionen der Bauglieder genau

ist es nötig, daß der Künstler, wenn er die freie Form bilden will, auch seinem Material gegenüber frei ist. Und dies ist er nur, wenn er aus der Masse herausschaffen kann. Das Funktionsglied, der Holzbalken beispielsweise, läßt im besten Falle die Verzierung zu; die Kunstform aber ist niemals etwas Hinzugefügtes, sondern immer die Sache selbst.



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG — EINGANG ZU DEN „SAALECKER WERKSTATTEN"



BLICK ÜBER SAALECK — LINKS DAS GEBÄUDE DER „SAALECKER WERKSTÄTTEN“

Darum bedarf die Baukunst, wie die Skulptur, einer Masse, die alle Möglichkeiten zuläßt, einer Masse, wie sie nur der Stein darbietet, sei er nun natürlich gewachsen oder künstlich nachgeahmt.

Auch im Steinbau muß freilich technischen Bedingungen Rechnung getragen werden; aber die Konstruktion tritt dort nie an die Oberfläche, weil die Kräfte in der Masse unsichtbar verteilt sind. Und, was noch wichtiger ist, die Konstruktion ist hier immer schon ein Stilgedanke. Die Beschäftigung mit der geschichtlichen Entwicklung der Baustile gibt den klaren Beweis, wie die Technik mit dem Stilgedanken zusammenhängt. Das Prinzip der griechischen Baukunst beruht darauf, das horizontal Lastende vertikal zu stützen; die Größe des von Mauern und Säulen getragenen Steinblocks bestimmt Maß und Charakter der Raumgestaltung. Die Etrusker



LANDHAUS SCHULTZE-NAUMBURG — GARTENTERRASSE MIT ZWERGOBSTGARTEN



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG • EINGANGSTOR D. „SAALECKER WERKSTÄTTEN“

indem das technisch Gegebene künstlerisch von der gestaltenden Phantasie, von dem der Notwendigkeit nachtastenden Instinkt abgewandelt wurde. Und dieses eben ist nur in der Steinbaukunst möglich. Nur dort vermag die innere Vision sich an dem Kampf von Kraft und Widerstand zu entzünden, nur dort rückt sich dem anschauenden Geist das Notwendige ins Licht der Göttlichkeit. Im Holzbau dagegen schließt die Konstruktion mit sich selbst ab. Es ist nur Spielraum für einiges Ornament, weil alles offen zutage liegt; es bleibt kein Geheimnis, weil keine Masse vorhanden ist. Keine Fläche! Diese aber ist Voraussetzung aller architektonischen Kunstform, wie der Zeitbegriff Voraussetzung des Dramas ist. Für den Bildhauer bedeutet ja ebenfalls das Skelett an sich gar nichts; erst die Masse des lebendigen Fleisches und der Muskeln, die sich überall sichtbar auf das darunterliegende Gerippe bezieht, wird für ihn zum Ausgangspunkt seiner Kunstwerke.

lernten aus keilförmigen Steinen das Gewölbe bilden, und diese Erfindung erzeugte ganz von selbst Raumideen, wie sie in der römischen Baukunst und am konsequentesten später im romanischen Stil ausgebildet wurden. Das gotische Spitzbogenprinzip ist auf die später gewonnene Fähigkeit zurückzuführen, den ungeheuren Druck, den die mittlere Partie des runden Gewölbes auszuhalten hat, um so mehr, je weiter die Spannung ist, durch das Herausschneiden dieser Mitte aufzuheben. Die Möglichkeit, in dieser Weise große Höhen zu erreichen, ist voll ausgenutzt worden, und die Stilformen haben sich dem Konstruktionsprinzip wiederum eng angeschlossen. Die Technik war immer die Mutter der Stilgedanken. Aber auch eine wirklich gebärkräftige Mutter. Und vor allem: dieses Konstruktive war nie eigentlich ein Nutzwert, sondern vielmehr eine Entdeckung innerhalb des Spiels der fundamentalsten Naturkräfte. Der Konstruktionsgedanke war von vornherein schon höherer Art insofern, als er nicht von der Notdurft, die sich einfacher und praktischer hätte behelfen können, gesucht und gefunden worden war. Man weiß auch niemals zu sagen, wenn man auf die Entwicklung der Baustile blickt, ob diese die Folgen der zufälligen technischen Erfindungen sind, oder ob ein dunkles Formgefühl die Erfindung hervorgerufen hat. Wahrscheinlich hat beides immer zusammengewirkt. Amerika ist schließlich durch Zufall entdeckt worden, aber doch erst, als ein feiner Instinkt Schiffe zum Zweck der Entdeckung ausgerüstet hatte. Die Stile sind geworden, wie wir sie heute kennen,

Da das Steinmaterial am weitesten der Fähigkeit, verborgenen Kräftespielen Formgleichnisse zu finden, entgegenkommt, sind in ihm Bildungen von großer Vollkommenheit möglich geworden. Und diese Bildungen sind immer auf andere Materialien dann übertragen worden. Der spezifische Materialcharakter ist stets ohne Bedenken, der Kunstidee zuliebe, hintangesetzt worden, soweit die technischen Bedingungen es irgend zuließen. In Schränken aus Holz sind die steinernen Tempelarchitekturen wiederholt oder variiert worden, auf Tongefäßen sieht man Verzierungen, die ursprünglich für die Fassade gedacht waren, und sogar innerhalb der Metallbearbeitung setzt sich die architektonische Form durch. Nachdem einmal eine tiefsinnige architektonische Kausalitätsidee ihren reinen formalen Ausdruck gefunden hat, kümmert sie sich nicht mehr um den tatsächlichen Zusammenhang von Sein und Schein in jedem einzelnen Fall, sondern wendet die wertvolle Formel gleichmäßig an. Den Besitz wirklich lebendiger Schönheitsformen haben die Menschen immer sehr hoch geschätzt und dieses Ergebnis einer höheren Erkenntnis der profanen Logik ohne Bedenken





PAUL SCHULTZE-NAUMBURG • TREPPENHAUS IM GEBÄUDE DER „SAALECKER WERKSTÄTTEN“

vorangestellt. Zweierlei Kunstformen, für den Repräsentativbau und für die Nutzarchitektur, hat es nie gegeben; der Schmuck am Zweckbau stammte immer irgendwie von der edlen Bauform ab. Aber man hat dafür in allen starken Epochen auf die Kunstform überhaupt verzichtet, wo es in der Zweckarchitektur nötig war.

In unseren Tagen des Naturalismus in allen Künsten ist das Prinzip verkündet worden, es müßten für jedes Material und aus dessen Eigenart heraus besondere Kunstformen entwickelt werden. Diese müßten sich ergeben, einerseits aus der formalen Klarlegung der Funktionen, die ein Material innerhalb einer Zweckidee ausübt, und andererseits aus den technischen Bearbeitungsbedingungen mit besonderen Werkzeugen. Das Holz also müßte andere Kunstformen aufweisen wie der Stein und das Metall wieder andere wie diese beiden Materialien. Wäre dieses Raisonnement richtig, so würde die Kunstform weniger etwas subjektiv zu Schaffendes sein, als etwas objektiv Gegebenes, was doch keineswegs der Fall ist. Dieser Grundsatz konnte Geltung erlangen, weil wir eine eigene Baukunst nicht haben und sie auf dem Wege über den Naturalismus des materiellen Zweckgedankens zu gewinnen hoffen. Nur mit Rücksicht auf diese Hoffnung ist dem Gedankengang ein gewisser Wert nicht abzusprechen. Es äußert sich darin ein aufs Rechte zielender Instinkt, der sich nur in der Begründung vergreift. (Uebrigens sei in Parenthese gesagt: fast jeder gesunde Instinkt begründet sich falsch, weil ein Unbewußtes oder nur halb Bewußtes sich nicht selbst erklären kann. Darum sollte man überall im Leben nicht so viel auf logische Gründe geben, sondern mehr auf die wirkende Kraft blicken; sie allein lebt noch fort, wenn die Gründe längst in alle Winde verweht sind.) Auf diesem Punkte kehrt sich das Problem um, und es zeigt sich ein Zusammenhang zwischen Repräsentativkunst und Nutzarchitektur.

Die reinen, abstrakten Kunstformen sind nämlich ursprünglich nicht absolut freie Bildungen der Phantasie, sondern zum großen Teil aus naturalistischer Erfahrung und Anschauung entstanden. Die Motive der griechischen Baukunst sind aus der Holzkonstruktion entwickelt worden. Die profane Materialnotwendigkeit ist also Ausgangspunkt von Formen geworden, worin sich das nachtastende Gefühl für Kausalität so genial ausdrückt, daß sie sich über zwei Jahrtausende erhalten konnten und noch jetzt so lebendig wirken wie zur Zeit ihrer Enstehung. Aus Balkenköpfen z. B. sind reine Stilformen geworden, die an einen greifbaren Zweck nicht mehr erinnern, vollkommen entmaterialisiert erscheinen und hohe dekorative Werte darstellen. Der Realitätssinn hat den Grund geschaffen, worin die Phantasiebildungen wurzeln. Der erfindende Geist konnte nicht anders, als vom konkreten Einzelfall ausgehen, wenn er nicht in Phantasterei enden wollte; er hat im Notwendigen das Gesetzliche gesucht, wie es jeder Dichter, jeder Musiker tut, wenn sie das Schöne schaffen wollen, und ist so zu unsterblichen Resultaten gekommen.

* * *

Mit diesen kurzen Betrachtungen allgemeiner Natur ist die Frage nach der Verwendungsmöglichkeit des Eisens in der Baukunst eigentlich schon beantwortet. Noch viel mehr als das Holz ist das Eisen ein Konstruktionsmaterial, und noch mehr schließt es darum die freie Kunstform aus. Von plastischer Körperlichkeit ist bei diesem Material fast gar nicht mehr die Rede; an Stelle des Holzbalkens tritt ein dünnes Stabwerk, die größten Lasten werden von schlanken Stützen getragen, und Fläche ist nur herzustellen, wenn, in der Art des Fachwerks, die Lücken zwischen den Schienen mit Steinmaterial ausgefüllt werden. Alle Versuche, dem Eisen unmittelbar Kunstformen abzugewinnen, sind bisher gescheitert und werden auch fernerhin nicht glücken. Nur mittelbar vermag auch diese Materialfrage auf die hohe Baukunst zurückzuwirken.

Das Eisen spielt in der Zweckarchitektur unserer Zeit eine bedeutende Rolle und hat durch seine spezifischen statischen Eigenschaften in manchen Punkten ganz neue Bedingungen geschaffen. Von vorneherein ist es charakteristisch, daß es nicht der Architekt ist, der die Möglichkeiten des Eisenbaues organisiert, sondern daß ein neuer Beruf entstehen mußte, um der modernen praktischen Aufgaben Herr zu werden: die Ingenieurwissenschaft. Diese will prinzipiell etwas anderes als die Baukunst. Der Ingenieur geht von der Rechnung aus, der Architekt von der Kunstidee. Es bringt beide einander nicht näher, daß in jeder Rechnung schon der Keim einer Schönheit liegt, und daß die vollendete Kunstform im innersten Wesen durchaus vom Mathematischen abhängig ist. Denn den Ingenieur interessiert die Schönheit, die zwischen seinen Zahlenkolonnen heimlich lebt, sehr wenig; und der Baukünstler setzt das Mathematische der Schönheit stets als einen Empfindungswert voraus. Auch die

verschiedenartigen Aufgaben Beider sind nicht geeignet, eine Verständigung herbeizuführen.

Seit der Ingenieur technische Schwierigkeiten spielend überwindet und vom Zeichentisch aus die gewaltigsten Materialmassen meistert, hat der reine Eisenbau einen Charakter bekommen, dem es nicht an Zügen heroischer Monumentalität gebricht. Diese Monumentalität wirkt um so mehr auf den modernen Menschen, als er von den historischen Kunstformen übersättigt ist und nach eigenem Besitz ausschaut. Es ist verständlich, daß Menschen, die sich reinen Sinnes nach einer großgearteten Baukunst sehnen und doch erkennen, daß dieser Sehnsucht in absehbarer Zeit Erfüllung nicht werden kann, sich von der primitiv raffinierten Großartigkeit gewisser Ingenieurwerke fesseln lassen. Vor einem Bauwerk wie die Firth of Forthbrücke mag man starke Impressionen erleben; mit einem fast ästhetischen Vergnügen sieht man das Innere einer gewaltigen Bahnhofshalle, und fast künstlerische Empfindungen spürt man vor der majestätischen Kraft einer arbeitenden Dynamomaschine, vor den herben Formen eines Kriegsschiffes oder nur vor der harten Grazie eines Krahns. Was in allen Fällen so stark berührt, ist einerseits die absolute Phrasenlosigkeit und anderseits die Form gewordene, mathematisch exakte Logik. Die Phantasie wird produktiv; sie beeinflußt das Auge, die störenden Nebensachen nicht zu sehen, vervollkommnet das Primitive und träumt sich die Konstruktion, worin die Schönheit schlummert wie die Blume im Keim, zu einer Kunst empor. Trotzdem kann das Ingenierwerk niemals Kunst werden, weil es ihm an Freiheit gebricht. Auch liegt eine Veranlassung, diese Konstruktionen künstlerisch zu steigern, nicht vor, weil es sich allein um den Dienst nützlicher Zwecke und praktischer Bedürfnisse handelt. Die Hoffnungen, die von den modernsten und ernsthaftesten Geistern an die Bedeutung der Ingenieurarbeit für die Kunst geknüpft werden, sind verständlich; aber wir müssen uns trotzdem klar werden, daß der Wunsch in diesem Falle der Vater des Gedankens gewesen ist.

Kunst ist in diesem Fall gar nicht vonnöten; Zweckbauten sind stets am schönsten, wenn sie konsequent im Rahmen ihrer Bedingungen bleiben. Dem Eisenbau ist eine Art von Schönheit zweiten Grades eigen, eine gebundene Konstruktionsschönheit und eine besondere Stilidee. Die Konsequenz: das ist der Stil des Eisens. Da die Rechnung die entscheidenden Werte prägt, muß es auch bei der Rechnung bleiben, und fremde



THEODOR VON GOSEN BRONZEFIGUR: PERSEUS





Gedanken müssen ferne gehalten werden. Eine Eisenbahnbrücke mit mächtiger Spannung wirkt nie schön im höheren Sinne, vor allem nicht in der Landschaft, weil sie nicht, wie eine Steinbrücke, gewachsen erscheint, weil es ihrem Gesträhn, das überall die Luft hindurchblicken läßt, an Masse fehlt; aber man empfängt doch den Eindruck von Kraft und Mächtigkeit. Wenn alle unsere Bauwerke zugrunde gingen und nur solche Ingenieurwerke der Nachwelt erhalten blieben, müßten die Enkel hohe Achtung vor der kühnen Intelligenz unserer Zeit gewinnen. Aber diese Gebilde müssen dann nur sein wollen, was sie sind. Es ist Wahnsinn, die höhere Aesthetik retten zu wollen, indem man den Eisenkonstruktionen historische Kunstformen gesellt. Nie geht das zweckvoll Nützliche, das naturalistisch Charakteristische mit dem zwecklosen Schönen zusammen. Es sind zwei Welten; darum wirken unsere Eisenbrücken so häßlich, wenn ihr Mauerwerk in irgend einem





FENSTERVORSETZER: VIER JAHRESZEITEN • ENTWORFEN U. AUSGEFÜHRT VON GLASMALER KARL ULE, MÜNCHEN









„Stil“ gebildet, mit Türmchen und Ornamenten verziert worden ist. Wo es unvermeidlich ist, Stein und Eisen nebeneinander zu verwenden, muß auch die Steinmasse naturalistisch behandelt sein. Das heißt: die Funktionszwecke auch des Steins müssen klar zum Ausdruck gebracht werden, unvermittelt, wie es die Notwendigkeit gerade fügt. An den Bauten der Berliner Hochbahn haben wir gesehen, wie grotesk das Ergebnis ist, wenn architektonische Dekoration über die „häßliche“ Eisenkonstruktion hinwegtäuschen



THEO SCHMUTZ-BAUDISS PORZELLANARBEITEN
AUSGEFÜHRT VON DER KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR, BERLIN



soll. Es sind immer fremde Bestandteile, die das Auge beleidigen, nie aber die Notwendigkeiten. Das allein Charaktervolle ist das Bekenntnis zu dem was ist. Die Einzelformen an Werken des Eisenbaues haben sich aus den Bedingungen der Lagerung, aus den Querschnitten usw. zu ergeben. Der Ingenieur kann auch innerhalb seiner profanen Aufgaben Geschmack entwickeln, wenn er das Detail nur in strenger Relation zur Idee des Ganzen und des Entstehungsprozesses ausbildet und fremdartige Anschauungsweisen



THEO SCHMUTZ-BAUDISS PORZELLANARBEITEN
AUSGEFÜHRT VON DER KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR, BERLIN

ausschließt. Die unleugbare Schönheit einer Maschine, eines Automobils ist nur Resultat eines solchen, auf alles Unwesentliche verzichtenden Geschmacks. Aber hiergegen wird im allgemeinen unerhört gesündigt. Man glaubt zu verschönern, wenn man eiserne Stützen wie griechische Säulen ausbildet und künstlerische Steinformen auf das Eisen überträgt. Dabei läßt schon der Maßstab diese Kunstformen in Eisen karikiert erscheinen. Das Eisen verbietet eben jede willkürliche Verzierung. Selbst die Schnitzereien und Bemalungen, die den Holzbau so reizvoll machen können, sind unmöglich, weil es dem Eisen ganz an Plastik fehlt, weil es nur als Linie wirken kann. Und die Linie bedeutet in der Baukunst nichts, die Masse alles.

Die einzige Möglichkeit der Formbildung zeigt sich im Profanbau. Das in Wohngebäuden, Warenhäusern usw. verwandte Trägergebälk, die Stützen und Pfeiler, müssen, soweit sie in Innenräumen dienen, aus Gründen der Feuersicherheit mit einer Putzschicht umkleidet werden. Denn das unmittelbar der Hitze ausgesetzte Eisen würde sich biegen und die Mauern mit sich reißen. Bisher haben die Architekten diese neue sich darbietende Aufgabe leicht genommen und die Ummantelung irgendwie mit Ornamenten oder Blümchen verziert; und doch ist hier die Möglichkeit gegeben, lebendige Formen zu erfinden, wenn das Bestreben herrscht, die Konstruktionsmotive in dem Putzmaterial sichtbar zu illustrieren. Dasselbe gilt bei der ganz allgemeinen Verwendung von eisernen Trägern an der Fassade. Die besonderen Größen- und Formverhältnisse von so eingekleideten Stützen oder Deckenbalken sagen dem Auge, daß unter der Putzschicht Eisen ist. Die Querschnittformen und Profile des Eisens sind nie zu verkennen. Aus diesem natürlich Gegebenen können bescheidene Kunstformen entwickelt werden. Künstler wie Riemerschmid, Endell, Obrist, van de



PAUL HAUSTEIN • SCHLAFZIMMER AUS WEISZLACKIERTEM FICHTENHOLZ MIT SCHABLONIERTEM ORNAMENT AUSGEFÜHRT VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK“, MÜNCHEN

VELDE haben es schon versucht, und es ist vor allen diesem letzten Künstler im Folkwang-Museum (Hagen i. W.) sehr glücklich gelungen (vgl. Oktoberheft 1902). Vor VAN DE VELDES Putzformen erkennt man sofort, daß Eisen darunter ist; sie sind aus dem Notwendigen abgeleitet und zeigen doch die Tendenz zur Befreiung vom profanen Zweck. Wenn solche Formen sich nach dieser Richtung logisch entwickeln, werden sie einst Schönheitsqualitäten zeigen, von denen es gleichgültig ist, ob sie tatsächlich noch die Funktionen des Eisens erklären, oder ob sie nur ihrer selbst wegen da sind. Die aus dem Naturalismus des unmittelbaren Zweckes gewonnenen Schönheitsideen können, wie die Geschichte lehrt, wenn ein gewisser Reifepunkt erreicht ist, diesen Zweck ignorieren und sich als Phantasiebildungen vervollkommnen. Wie sich die griechische Idealform von der praktischen Holzkonstruktion ableiten läßt, könnten sich für eine Baukunst der Zukunft so allein einige neue Formen aus der Verwendung des Eisens gewinnen lassen. Hier ist ein schmaler Weg, um aus dem Labyrinth der historischen Stile zu Eigenem zu gelangen; ein Prinzip zeigt sich, das zu lebendigen Resultaten führen kann. Freilich scheint es, als hätte das Eisen in der Profanarchitektur nicht die große Zukunft, von der man vor kurzem noch geträumt hat. Die Trägereisen werden hier und dort schon von neu erfundenen, sehr widerstandsfähigen betonartigen Massen verdrängt. Für die Kunst ist das alles nur wichtig, wenn sie fähig ist, aus Zweckbildungen schöne Formen abzuleiten, und wenn sie, sobald es geschehen ist, die Anregung wieder vergessen kann, um die abstrahierte Form in die hohe Stilkunst zu retten. Alle Konstruktion darf nur Ausgangspunkt sein. Vom Zweckgedanken empfängt die gestaltende Phantasie den Anstoß, dann entfernt sie sich weit vom Profanen, und erst wenn ihr die reife Schönheitsform gelungen ist, läßt sie sich, Almosen austeilend, zur Nutzarchitektur wieder herab. Aus der Verwendung des Eisens wird der Kunstgedanke



PAUL HAUSTEIN • TOILETTESPIEGEL U. DREITEILIGER GARDEROBESCHRANK AUS DEM SCHLAFZIMMER (VGL. S. 30)
AUSGEFÜHRT VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK“, MÜNCHEN



IGNATIUS TASCHNER • PLAKETTE DR. VON LEONROD

FRITZ BEHN PLAKETTE JÜRGEN

also nur so Nutzen ziehen können, daß er sich vom Notwendigen, vom Naturalismus der Funktion anregen läßt, um diese Anregung dann so schnell wie möglich in einem Erhöhungsprozeß zu vergessen. Es ist nicht einzusehen, in welch anderer Weise das Eisen Anlaß zu neuen Schönheitsbildungen werden könnte. Wenigstens nicht unmittelbar. Mittelbar wird zweifellos der Anblick der seltsamen Monumentalität der Eisenbauten die Phantasie der Künstler befruchten. Man kann diese Annahme schon in den Formbildungen des neuen Kunstgewerbes, die ja unverkennbar zur Architektur drängen, bestätigt finden. Der Formsinn bei Künstlern wie VAN DE VELDE, OBRIST, ENDELL, PANKOK usw. ist zweifellos von den Bildungen der Eisenkonstruktion entscheidend angeregt worden. Und wenn wir einst eine eigene große Baukunst haben sollten, wird ihre Eigenart sicherlich in mehr als einem Zug an den herben, fast gotischen Ernst der Ingenieurbauten erinnern. Es ist heute noch nicht zu erkennen, ob der Weg dahin über das neue Kunstgewerbe führen wird, oder ob dessen Resultate architektonisch ohne besonderen Wert sind; ein weiter Umweg wird wahrscheinlich nötig sein, bevor dauernde Ergebnisse erzielt werden können. Jedenfalls wird das Eisen der Baukunst umso bessere Dienste leisten, je weniger es beansprucht, ein Kunstmaterial zu sein.

Friedenau KARL SCHEFFLER



IGNATIUS TASCHNER • PLAKETTE DR. EGMONT WEBSKY





AUSSTELLUNG DER „VEREINIGUNG FÜR ANGEWANDTE KUNST“ MÜNCHEN 1905*)

Von Dr. E. W. Bredt

II.

Zwei Zimmer sind noch besonders anzuschauen: Das Kinderspielzimmer von Meta Honigmann und das Schlafzimmer von Paul Haustein. Leider habe ich nicht beobachten können, wie auf Kinder das Kinderspielzimmer von Meta Honigmann wirkt. Aber es spricht hier doch alles so deutlich für die kleine Welt, daß vermutlich alle Kinder, sowie sie das Zimmer betreten, hier verweilen, hier spielen möchten. Das Mobiliar in Lärchenholz ist teilweise bemalt, und selbst der Spielzeugschrank ist so klein, daß alles kleinen Kindern erreichbar ist. Fast alle Ecken sind abgerundet, so daß sogar die plötzliche Inszenierung einer kindlichen Barrikadenschlacht hier an Bedenklichkeit für die kleinen Revoluzer verliert. Ueber einer niedrigen blauen Wand läuft durch den ganzen kleinen Raum der lustige Märchenfries, dessen bunte Figuren sich immer sehr eindrucksvoll von hellem Hintergrund abheben, während der Fries selbst tief grau ist. Den humorvollen Gehalt des Frieses, der in Applikation mit Maschinen- und Handstickerei ausgeführt ist, geben die Abbildungen genügend wieder, die Lustigkeit der Farben ist aber noch bei der Beurteilung zu berücksichtigen. Durch diese sehr wählerische Behandlung wird natürlich auch der materielle Wert des Zimmers gehoben. Vielleicht entschließt sich Meta Honigmann doch noch zu einer lithographischen Vervielfältigung des Frieses — dann könnte das nette Kinderzimmer, so wie es erdacht ist, in viel mehr Familien Eingang finden, denn im Original kommt dem Fries der Wert einer Handmalerei zu. (Abb. S. 40 u. 41).

Wie dieses Kinderzimmer ist auch das Schlafzimmer Paul Hausteins von den „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ ausgeführt. Die Möbel sind weiß lackiert, mit goldgelber Schablonierung und mit Messingbeschlägen verziert. Der Wandsockel, der sich etwa bis zur Schrankhöhe erhebt, ist grau. Sehr wirkungsvoll ist das in Flachrelief ausgeführte, schablonierte weiße Ornament, dessen technische Art sich Malermeister Fr. Rock in Stuttgart mit Recht hat patentieren lassen. Die obere Wand und der Plafond ist weiß, Vorhänge und Diwan sind braun. So ist der ganze Raum äußerst freundlich und lebensfroh, das Zierliche aber, das ihm doch die, wenigstens gleichstarke Note gibt, ist mit sehr zu beachtenden geringen Mitteln erreicht worden. Es ist jedenfalls ein sehr gutes

*) Vgl. Septemberheft 1905, S. 469 u. f.





ERNST STERN KARIKATUREN

Zeugnis für einen Raumkünstler, wenn er mit so wenig eigentlicher Ornamentation, wie HAUSTEIN, einem Raum ein äußerst zierliches Gepräge zu geben vermag. (Abb. S. 34 u. 35.)

Wer die neuen Erscheinungen auf dem kunstgewerblichen „Markte“ der letzten Jahre kennt, wird allerdings leider recht viel kleine Bronzen und Schmucksachen und Pokale und dergleichen Dinge in den Vitrinen dieser Ausstellung finden, die ihm schon längst aus den Geschäftsauslagen bekannt sind. Aber wenn dies hier schon deshalb entschuldigt werden darf, da ja doch die Ausstellung auch mit kleinen Einnahmen rechnen muß, so wird durch eine Reihe neu, d. h. zum ersten Male ausgestellter Werke, die der Franzose zu den objets d'art rechnet, glücklicherweise die Menge älterer Ladenhüter, zum wenigsten der künstlerischen Bewertung nach, übertroffen.



ERNST RIEGEL-MÜNCHEN SILBERNER TAFELAUFSATZ

J. J. SCHARVOGEL, der verdienstvolle Präsident, dessen wertvolle Fliesen fast jedem Raum dieser Ausstellung einen erhöhten farbigen Reiz geben, hat auf einem großen Tisch eine ganze Anzahl von Vasen und Schalen zu Zier und Gebrauch ausgestellt. (Abb. S. 31). Es ist Scharffeuer-Steinzeug. Ganz entsprechend dem wenig zarten Material sind die Formen kraftvoll und schwer. Es ist wirkliche veredelte Töpferkunst, an der recht eigentlich GOTTFRIED SEMPER seine Freude gehabt haben würde. Aber als der sein Buch vom „Stil in den tektonischen Künsten“ schrieb und sein Buch von Künstlern und Historikern gepriesen wurde, da schuf man dennoch, blind für technische Aufgaben, Krügeln und Vasen, die vom reinen „Stil“ sich weit entfernten, dafür aber in allerlei drolligen oder schönen Gestalten nationale Märchen erzählten. SCHARVOGEL hat sehr energisch die alte Aufgabe aufgegriffen, und ohne Dünkel, aber mit um so feinerem Denken, schafft er aus dem bisher plebejisch erachteten Steinzeug Gegenstände, die ganz besonders durch ihre herrlichen Farben auch fürstliche Räume zu zieren berufen sind. Es kann ja leider keine schwarze Abbildung die leuchtende Schöne der übergossenen Farben wiedergeben, nur die Art der Bemalung, die Kongruenz des schweren Materials und der schweren, aber meisterlich belebten Form ist hier zu erkennen. Vielleicht bedarf es erst einiger Zeit, bis sich unsere Kunstfreunde an die Kunstwelt SCHARVOGELS gewöhnt haben. Wahrscheinlich sind deshalb aber noch nicht gleich alle Freunde dieser veredelten Töpferkunst,



weil eben der technische Prozeß so deutlich sich erkennen läßt. Gut Ding will Weile haben; lassen wir uns inzwischen schon die große Freude an SCHARVOGELS immer fortschreitender Kunst nicht schmälern. Gerade dieser Meister wirft mit seinem technisch-künstlerischen Geschick ein Kapital auf, dessen schöne Nutznießung durch uns reiche Zinsen bringen wird.

Es ist sehr wirkungsvoll und sehr lehrreich, daß dicht neben dem Tisch voll Scharffeuer-Steinzeug SCHARVOGELS Professor THEO SCHMUTZ-BAUDISS eine große Kollektion Vasen, Teller, Schalen und Dosen aus Porzellan aufgestellt hat. Das Nebeneinander hebt beide Arten von Keramik. Dem feinen Erdmaterial entsprechend, ist die formale und die farbige Behandlung eine zartere. SCHMUTZ-BAUDISS



ADALBERT NIEMEYER • VASEN, SPEISE- UND KAFFEESERVICE • AUSGEFÜHRT VON DER KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR NYMPHENBURG • • • SILBERNES KAFFEESERVICE • AUSGEFÜHRT VON STEINICKEN & LOHR, MÜNCHEN



verstärkt in dezenter Weise die Reliefierung durch tiefere Farben. Hier ist nicht dem Zufall die Verleihung des höchsten farbigen Reizes und damit der Einzigartigkeit überlassen, sondern gerade die höchst genau berechnete gegenseitige Wirkung von Transparenz, Farbe, Relief gibt diesen Porzellanen der Kgl. Preußischen Porzellanmanufaktur neuen und hohen Wert. (Abb. S. 32 u. 33).

Die Kgl. Porzellanmanufaktur Nymphenburg hat verschiedene Service von ADALBERT NIEMEYER entwerfen lassen, die meist von etwas schwerer Form, doch dem guten neuen Geschmack weite Verbreitung verschaffen dürften. (Abb. S. 39). Die Mitarbeit von Künstlern auf dem industriellen Gebiete der Keramik war für uns eine künstlerische Notwendigkeit. Jetzt ist es schon sehr deutlich wie viel auf diesem so sehr unterschätzten Gebiete künstlerisch zu leisten ist, und wie großen Vorteil die Industrie daraus gewinnen wird.

Auffallend wirkt in dieser Ausstellung durch eine große Reihe vorzüglicher Plaketten von FRITZ BEHN, THEODOR VON GOSEN, HERMANN HAHN, HUGO KAUFMANN und IGNATIUS TASCHNER die Neubelebung der Medaillenkunst. Allerdings ist das nicht von so weittragender industrieller Bedeutung wie die Belebung der Töpferkunst durch jene zuvorgenannten Künstler, denn die bronzene Plakette oder Medaille bleibt selbständige Kunst, die zu fördern um so mehr den Wenigen ans Herz gelegt werden sollte, je mehr sie finanziell oder gar gesetzgeberisch vermögen. IGNAZ TASCHNERS Plakette „Websky“, die ein Ehrendiplom bedeutet, ist entschieden künstlerisch mehr wert als desselben Künstlers „Ehrenbürgerbrief“, den er ganz im Stil einer Miniaturmalerei vom Ende des





META HONIGMANN-MÜNCHEN • • • MÄRCHENFRIES MIT STOFFAPPLIKATION (MASCHINEN- UND HANDSTICKEREI)

15. Jahrhunderts auf Pergament gemalt hat. Bei so vielseitig schaffendem und — das sei ihm nur hoch angerechnet — gern Aufträgen folgendem Künstler, wie TASCHNER, muß man über Launen und manche sonderbare Manieren gelegentlich hinwegsehen. Da er aber doch hier so mancherlei Gegenstände ausgestellt hat, darf entschieden, unter Berücksichtigung seiner sonstigen Werke, insbesondere seiner Märchen-Illustrationen, gesagt werden, daß er am hervortritt, möchte ich ihm viel Erfolg wünschen.

Ein paar höchst wertvolle Tafelaufsätze sind von ERNST RIEGEL und THEODOR VON GOSEN ausgestellt. Streng und bizarr durch Ausgleich von Schwere und knapper Eleganz prägt sich uns RIEGELS Aufsatz ein. (Abb. S. 38). Noch kostbarer ist ein Tafelaufsatz VON GOSENS, und im Aufbau wenigstens erscheint er mir auch künstlerisch noch kostbarer als der kleinere RIEGELS.



META HONIGMANN, MÜNCHEN • • KINDERZIMMER AUS NATURFARBIGEM, TEILWEISE BEMALTEM LÄRCHENHOLZ AUSGEFÜHRT VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK“, MÜNCHEN

stärksten begabt zu sein scheint auf dem Gebiete phantastischen Gestaltens. Sein Schmuckkästchen, in Eisengold tauchiert, scheint mir gewiß noch höheren Wert zu besitzen, als die große Plakette auf Websky.

Auf einem besonderen Gebiete bewegt sich EUGEN BERNER. Die Emailmalerei weiß er ganz vorzüglich dekorativ zu verwerten. Seine Friese aus Emailplättchen auf Kupfer werden gewiß manch Zimmer- oder Möbelteil beleben, und mit seinen Emailplaketten, in denen er oft herrliche Farbenakkorde anschlägt und als Satiriker oder Lyriker

Wie unsere Abbildungen deutlich erkennen lassen, zeichnen sich die Fenstervorsetzer KARL ULES durch die gute Berechnung der Bleilinien für die Bildwirkung aus. Die Wahl von weiß-stämmigen Birken in freier Luft verrät übrigens auch in den Abbildungen, mit welch feinen Farbtönen diese ULE'schen Glasgemälde kräftig zu wirken vermögen. (Abb. S. 30).

Der Zahl nach ist in unserer Ausstellung nicht viel an Stickereien zu sehen. Aber sehr gut ist fast durchgängig das, was zur Ausstellung zugelassen wurde. Die gestickten Buchumschläge und Deckchen ANNA PANTOLSKAS dürften sich





WEISZES SEIDENKISSEN MIT GELBER STICKEREI

GRAUES SEIDEN-KISSEN MIT FARBIGER STICKEREI



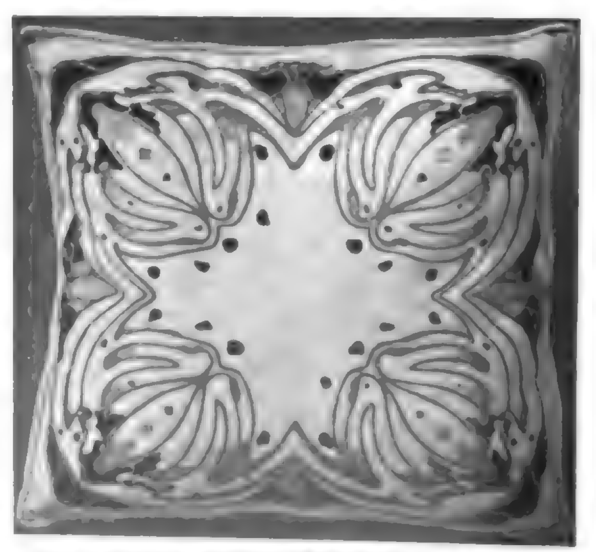
ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON ANNA PANTOLSKA-MÜNCHEN



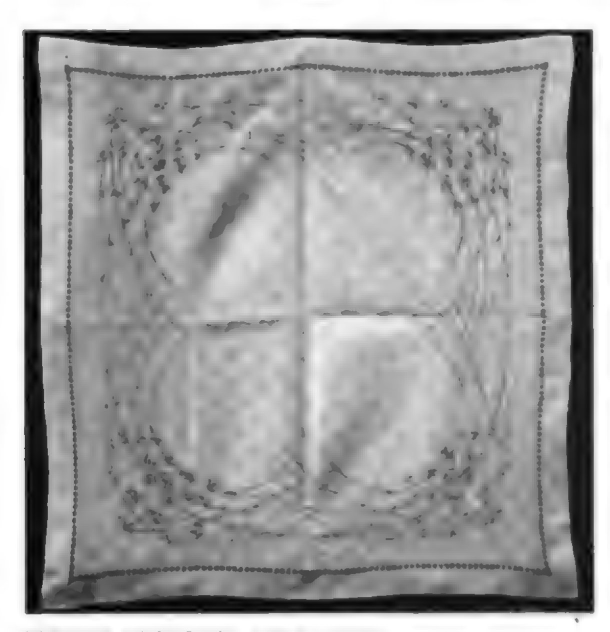
ANNA PANTOLSKA — GESTICKTE BUCHUMSCHLÄGE



ANNA PANTOLSKA • KISSEN AUS GRAUER WASCH-SEIDE MIT HANDSTICKEREI IN MEHREREN FARBEN



ROSA ANGERER-MÜHLTHALER • WEISZES SEIDENKISSEN M. MASCHINENSTICKEREI IN MEHREREN FARBEN





WEISZES DECKCHEN MIT BLAUER UND GRÜNER STICKEREI



WEISZES DECKCHEN MIT GRAU-GRÜNER UND GELBER STICKEREI

ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON ANNA PANTOLSKA-MÜNCHEN

durch den Reiz der Zeichnung und der zarten Farbenkontraste gerade bei wählerischen Kunstfreundinnen beliebt machen. — Das Kissen von Rosa Angerer-Mühlthaler ist in Wirklichkeit viel lichter: gelbe Maschinenstickerei auf weiß, die meisten Füllungen sind grau-grünlich, einige schwarz. Die seidenen Kissen von Marie Gerken und Olga Schirlitz-Behrendt sind von ähnlicher origineller Erfindung. Dort sind die Farbengegensätze braun und hellgelb, hier purpur und grün. (Abb. S. 42 u. 43).

Es würde den Katalog abschreiben heißen und den Leser langweilen, wenn alle Ausstellungsgegenstände hier erwähnt würden. Das ist ohnedies nicht die Aufgabe dieses Berichtes. Die Reichhaltigkeit der Ausstellung ist nicht nur in der Abteilung für Raumkunst, sondern auch in den selbständig aufgestellten Gegenständen eine große und gute.

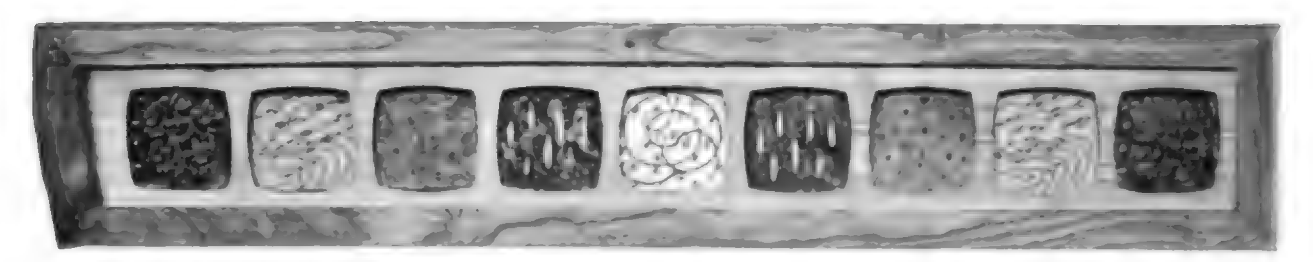
Und wenn nun auch hier viel zu sehen ist, was nicht gerade der Zeit weit vorauseilt, so ist doch das eine für die Aufgabe der Ausstellung von großem Wert und Erfolg: auch in all den kleinen Gegenständen, die nicht in die Wohnräume eingeordnet sind, zeigt sich so nachdrücklich, wie sonst wohl noch nie, daß die Sturm- und Drangjahre vorüber, ja, daß im einzelnen wie im ganzen die neue Kunst schon so weit sich entwickelt hat, wie es vor dem Eintritt ins neue Jahrhundert nicht von vielen erwartet werden konnte.

Malerei und Zeichnung, Buchillustration und Wandverkleidung, Kissen und Kostbarkeiten, Tafelschmuck und Keramik, Bronzen und Gläser — alles trägt, von unsern besten jüngeren Künstlern geschaffen, unverkennbar einen Geist.

Mag nun dieser Geist den einen noch fremd, den andern zu schlicht sein, — Gediegenheit und Tüchtigkeit ist ihm eigen, und Deutschland braucht sich dessen nicht nur nicht zu schämen; es sollte und könnte den anderen Nationen hier Führer und Beispiel sein.



SEIDENE KISSEN MIT FARBIGER HANDSTICKEREI VON MARIE GERKEN (LINKS) UND OLGA SCHIRLITZ-BEHRENDT (RECHTS)



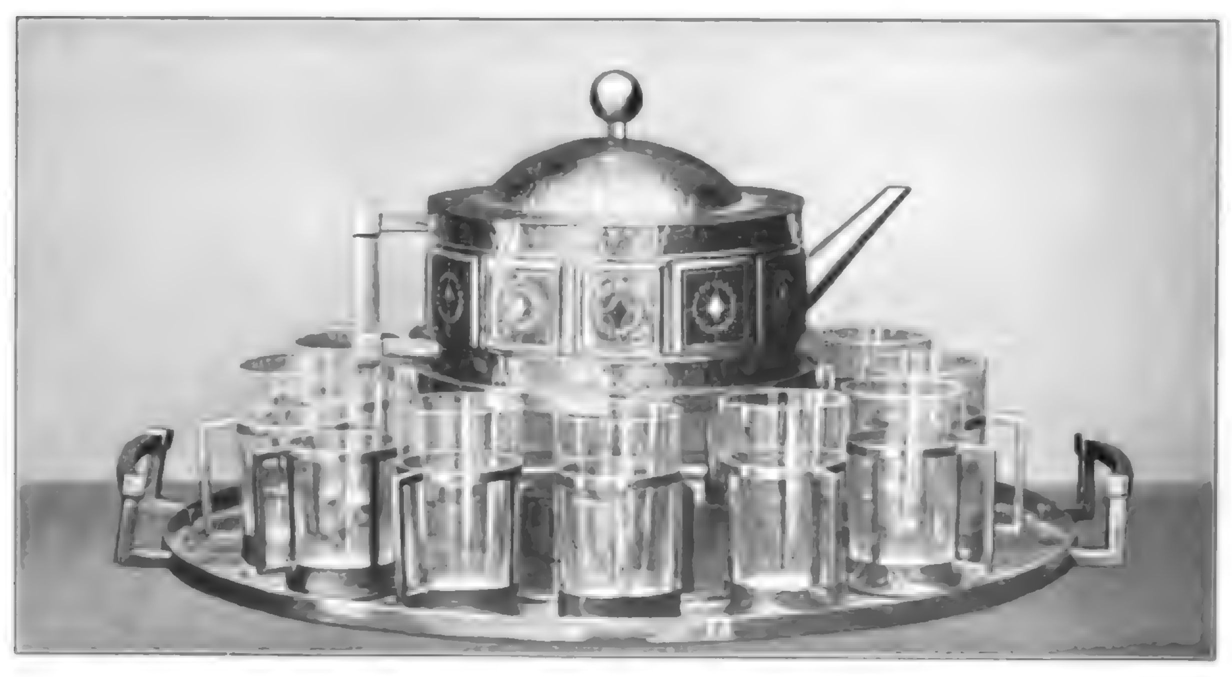
FR. EUGEN BERNER — EMAILPLÄTTCHEN



BRUNO PAUL • MESSINGENES KAFFEEGEFÄSZ AUSGEF. VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK“, MÜNCHEN • • • •



PAUL L. TROOST • BOWLE AUS GEHÄMMERTEM MESSING MIT EMAILLEN • AUSGEFÜHRT VON JOSEF ZIMMERMANN & CO., MÜNCHEN

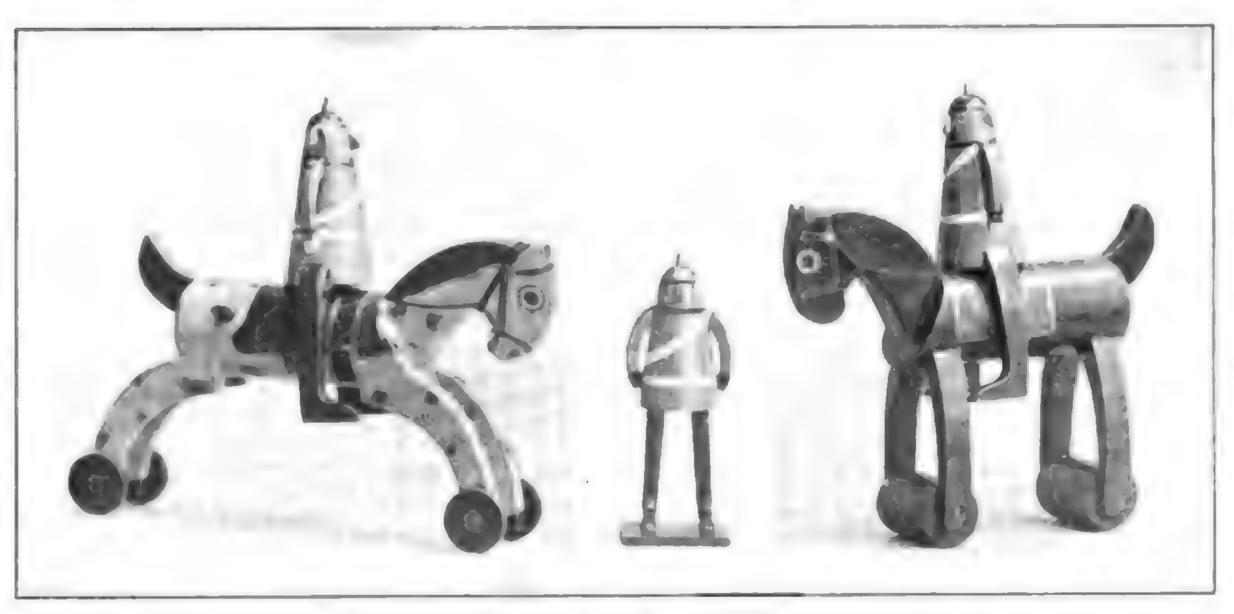


PAUL L. TROOST • TEESERVICE AUS GEHÄMMERTEM MESSING • AUSGEF. V. JOSEF ZIMMERMANN & CO., MÜNCHEN









KÜNSTLERISCHES SPIELZEUG, BEMALTE HOLZFIGUREN • ENTW. V. OTTO EICHRODT (ZIRKUS) UND GEBR. GEIGENBERGER • AUSGEFÜHRT VON DEN „DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST“, DRESDEN (GES. GESCH.)





PAPIERBATIKS VON WILLY DEFFKE (1. SCHWARZ UND ROT) UND WILHELM SOTEBIER (2. 3. WEISZ, BRAUN UND DUNKELBLAU) • SCHÜLERARBEITEN DER KLASSE J. A. LOEBER JUN. DER ELBERFELDER KUNSTGEWERBESCHULE

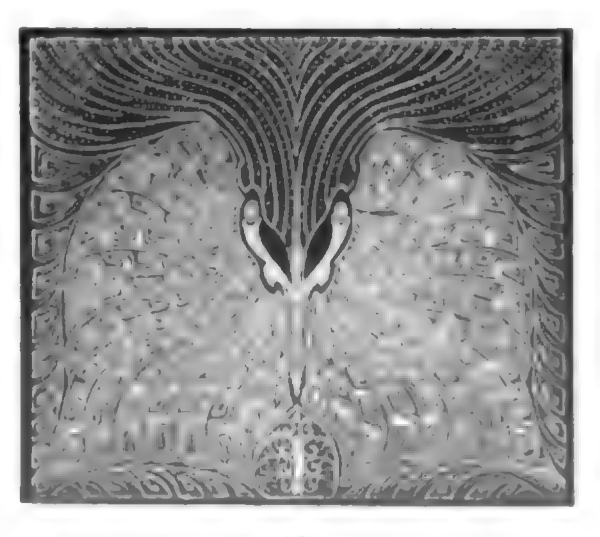
ELBERFELDER PAPIERBATIKS

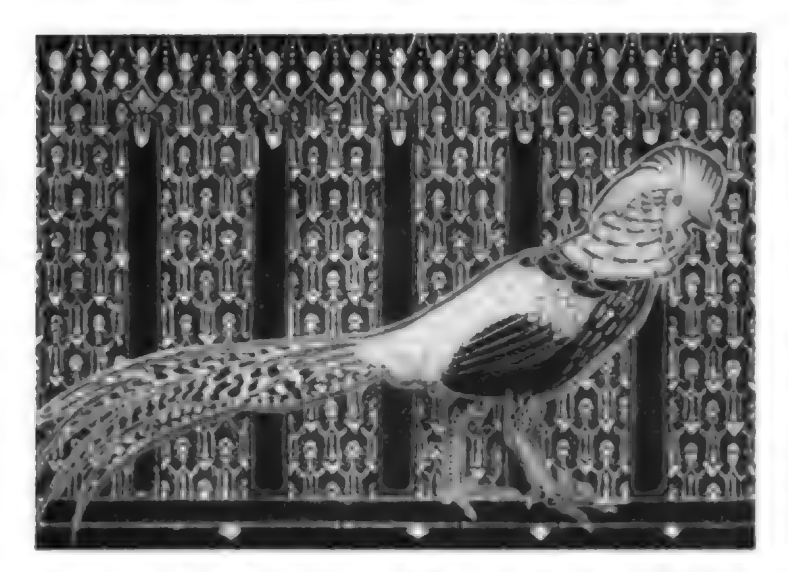
Das alte javanische Batikverfahren, das Ornament mit flüssigem Wachs vor dem Färben auf den Stoff aufzutragen, hat in unserem kälteren nordischen Klima seine Schattenseiten. Um gleichmäßig arbeiten zu können, muß das Wachs auch gleichmäßig fließen, was wieder eine gleichmäßige Erwärmung bedingt, da heißes Wachs schneller, kaltes träger fließt. In einem etwas kalten Zimmer ist daher das Wachsbatiken sehr schwierig.

Bei seinen Versuchen, diesem Uebelstand durch Verwendung eines anderen Materials abzuhelfen, gelang es J. A. Loeber, einem Holländer, der jetzt an der Kunstgewerbeschule in Elberfeld als Lehrer wirkt, schon vor Jahren, mit einem Schellackpräparat sehr günstige Erfolge auf Pergament zu erzielen. Für das Batiken auf Stoffen bleibt freilich Wachs das einzige verwendbare Material, auf Pergament läßt sich jedoch mit dem Schellack, der durch ein Glasröhrchen mit feiner Spitze fließt, vorzüglich arbeiten, da der Lack leichter zu handhaben ist als das Wachs und — unabhängig von der Temperatur — einen stets gleichmäßigen Strich gibt.

Für den Schulunterricht ist dieses erleichterte Verfahren als Vorübung für das spätere Wachsbatiken von großem Wert, und als es Loeber nach einigem Suchen gelungen war, in einem festen Handpapier einen billigen, geeigneten Ersatz für das teure Pergament zu finden, wurde auf seine Veranlassung das Lackbatiken in seiner Klasse der Elberfelder Kunstgewerbeschule eingeführt, mit welchem Erfolg, das zeigen die beigefügten Abbildungen: Schülerarbeiten, die nach halbjährigem Unterricht angefertigt sind, und deren Farbstimmungen an Tiefe und Glut der Farbenpracht von Fayencen fast gleichkommen.

Die Technik des Batikens erfordert eine gleichmäßige Verteilung der Linien, die leicht zusammenfließen, wenn sie einander zu nahe kommen, und zwingt den Schüler nicht nur zu einer gewissen Geistesgegenwart und Treffsicherheit, sondern auch zu größter Aufmerksamkeit. Korrekturen gibt es nicht, jeder Strich bleibt und ist auf keine Weise zu entfernen; ein einziger nachlässiger Augenblick kann die ganze Arbeit wertlos machen. Dabei wird die Vorzeichnung auf das Notwendige beschränkt; das Papier wird mit Netzlinien in Quadrate geteilt, die Hauptlinien werden skizziert, und dann beginnt sofort das Arbeiten mit dem flüssigen Lack. Die dunkle Farbe des Lackstrichs läßt die Flächenverteilung übersehen und prüfen, wobei der Schüler jedoch bedenken muß, daß er rein negativ



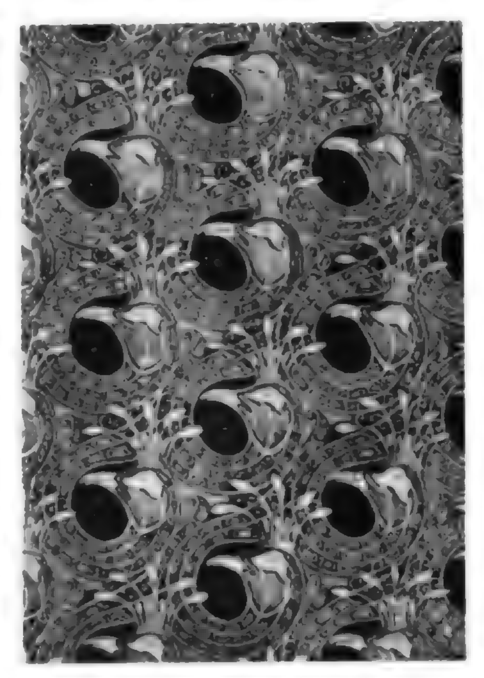


PAPIERBATIKS VON KARL REINHARDTS (1. 3. WEISZ, BRAUN, DUNKELBLAU) UND WILH. SOTEBIER (2. WEISZ, ROT, SCHWARZ)

arbeitet, daß die Lackschicht nach dem Färben wieder entfernt wird und das in der Zeichnung Dunkle dann hell erscheint und umgekehrt. Der Schüler muß also genau wissen, was er machen will, und sein Vorstellungsvermögen wird dadurch bedeutend entwickelt. Das ist noch mehr der Fall bei mehrfarbigen Batiks. Wird nach der ersten Lackzeichnung das Blatt gefärbt, so verschwindet die helle Farbe des Papiers, und der Schüler arbeitet auf einer ganz anderen Farbe, die von der zweiten Lackschicht wieder teilweise bedeckt wird. Wird dann eine zweite oder dritte Farbe aufgetragen, so verschwindet auch die erste. Man kann die Kraft der Farbe also nur ungenügend kontrollieren.

Wenn dann aber das Färben beendigt ist, die überflüssige Farbe und die Lackschicht entfernt wird und aus dem beschmutzten Papier nach und nach das originelle Muster zum Vorschein kommt, so wirkt das wie das Entfalten einer schönen Blume. Dies ist auch für den Schüler ein wirklich erhebendes Gefühl, so daß er trotz der nicht geringen Schwierigkeiten bald anfängt, seine Arbeit zu lieben.

Zu erwähnen ist noch, daß für das Batiken auf Papier noch keine große Farbenauswahl zur Verfügung steht. Die Farben müssen so scharf sein, daß sie das spätere Abwaschen des Lackes vertragen können, und das ist nur bei wenigen der Fall. In der Elberfelder Klasse wird bis jetzt nur mit Rot, Schwarz, Braun und Grün gearbeitet, doch führt gerade diese Beschränkung dazu, diese Farben voll auszunützen. Die weichen Linien, die Geschmeidigkeit des Striches



und eine gewisse unumgängliche Unregelmäßigkeit erhöhen den Reiz der Zeichnung. Diese Eigenschaften bilden auch ein willkommenes Gegengewicht gegen die wenigen anderen, ebenfalls nicht viel Material und Werkzeuge erfordernden, an einigen Kunstgewerbeschulen eingeführten Techniken, wie Holz-, Schablonen- und Linoleumschnitt. Beim Schneiden wird das Ornament aus scharfen Linien und Kanten gebildet, wodurch der Schüler in einer einseitigen Richtung geführt wird und leicht das Interesse an zarten und weichen Linien verliert, die ebenso kunstberechtigt sind.

DIE VILLA BECKER IN MÜNCHEN

Zu unserer Publikation über die Villa Becker (vgl. Augustheft 1905, Seite 429 u. f.) erhalten wir von den Herren Professor DÜLFER und Architekt TROOST die folgenden Erklärungen:

„Im Augustheft 1905 wurden Aufnahmen und Grundrisse der Villa Becker in München veröffentlicht. Ohne daß ich vorher befragt worden war, ob ich mein Urheberrecht freigäbe, wurde im Text und unter den Bilderklärungen ausschließlich Herr Architekt TROOST als Schöpfer genannt. Der Gesamtentwurf der Grundrisse und der Fassaden, sowie die Detailzeichnungen für letztere rühren indessen von mir her.

Herr TROOST war als Angestellter in meinem Bureau an der Durcharbeitung der von mir gefertigten grundlegenden Skizzen beteiligt. Als er mein Bureau im Juni 1903 verließ, waren der Gesamtentwurf und Werkpläne i. M. 1:20, sowie die Fassadendetails bereits fertiggestellt, die Hauptverträge abgeschlossen und der Neubau aus den Fundamenten heraus. Lediglich einzelne Zutaten an der Fassade, die Innenarchitektur, die Ausstattung und die Gartenarchitektur kann Herr TROOST als sein eigenstes Werk in Anspruch nehmen."

Architekt MARTIN DÜLFER, k. Professor

* * *

Zur vorstehenden Erklärung des Herrn Professor DÜLFER bemerke ich folgendes:

Den endgültigen Ausführungsplänen zur Villa Becker lag ein Projekt zugrunde, das von mir allein während einer mehrwöchentlichen Abwesenheit des Herrn Professor DÜLFER in dessen Bureau nur unter Berücksichtigung von Wünschen des Bauherrn entworfen wurde. Persönliche Angaben von Herrn Prof. DÜLFER waren dabei nicht vorhanden.

Von diesem Projekt wurden die Gartenansicht genau und die Nord- und Südansicht ohne wesentliche Veränderungen übernommen. Die Hauptansicht wurde baubehördlichen Vorschriften entsprechend geändert. Diese Aenderung wurde nach vorgegangener Besprechung mit Herrn Professor DÜLFER und dem Bauherrn von mir durchgeführt, ohne daß dadurch die architektonische Grundidee der Hauptansicht wesentlich beeinflußt wurde.

Nach meinem Austritt aus dem Bureau DÜLFER übernahm ich bei Beginn des Baues auf Wunsch des Bauherrn die gesamte Bauleitung selbständig. Auf Grund der Zeichnungen i. M. 1:50, die noch von mir und unter meiner Leitung im Bureau DÜLFER ausgearbeitet wurden, führte ich dann die eingehende Detaillierung der Fassaden i. M. 1:20 und in natürlicher Größe selbständig durch.

PAUL LUDWIG TROOST

* * *

In dem Aufsatz über die Villa Becker ist die Nennung des Herrn Professor DÜLFER lediglich durch ein Versehen unterblieben, das der Autor mit lebhaftem Bedauern erst nach Fertigstellung des ganzen Heftes bemerkt hat. Ein Nachtrag war vorgesehen, ist aber jetzt durch die vorstehenden Ausführungen überflüssig geworden.

Bei der Besprechung des Bauwerks kam es mir lediglich auf eine objektive Beurteilung der künstlerischen Leistung an. Die Annahme, die eigentliche künstlerische Konzeption und Ausgestaltung sei das Werk des Herrn TROOST, beruhte auf Angaben des Bauherrn selbst und scheint sich durch die vorstehende ausführliche Darlegung des Herrn TROOST in ihren wesentlichen Teilen zu bestätigen, so daß der Verfasser keinen Anlaß hat, an jenem Aufsatz dem Sinne nach etwas zu ändern.

Die formelle Berechtigung des Herrn Professor DÜLFER für einen in seinem Bureau entworfenen und teilweise bearbeiteten Bauplan die Autorschaft in Anspruch zu nehmen, soll hiermit jedoch keineswegs in Frage gestellt werden.

Bei dieser Gelegenheit sei ferner noch nachgetragen: Bei den auf den Seiten 452 und 453 reproduzierten Beleuchtungskörpern muß der Mitarbeiterschaft des Bildhauers GOTTLOB WILHELM gedacht werden, dem auch die Ausführung der Metallarbeit oblag.

An der Inneneinrichtung waren ferner die Möbelfabriken M. Ballin, W. Till, O. Fritzsche, O. Matthes, G. Schöttle und L. Hießmannseder beteiligt, die Marmorarbeiten wurden von Zwisler & Baumeister und Joh. Kummer, die Metallarbeiten von Wilhelm & Co., Steinicken & Lohr, Josef Zimmermann & Co. und der Ruppschen Erzgießerei, die Läufer, Wand- und Möbelstoffe von L. Bernheimer und Theodor Gaebler, die Tapeziererarbeiten von Rud. Behringer ausgeführt. Alle genannten Firmen haben ihren Wohnsitz in München.

DR. G. HABICH

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



Teil eines Reklame-Frieses. Entwurf von F. H. EHMCKE, Düsseldorf.
Beilage für die „DEKORATIVE KUNST“ von BÜGEN & CO. HANNOVER.



F. H. EHMCKE UND CLARA MÖLLER-COBURG

Hülfe beim Künstler zu suchen in allen Stilfragen unserer Umgebung, allen Fragen künstlerischer Lebensgestaltung, wie wir in hygienischen den Rat des Arztes einholen, muß Gewohnheit immer weiterer Kreise werden, wenn die Raumkultur, die die schaffenden Künstler begründet haben, aus einem Interesse geistig Teilnehmender zu einem lebendigen Besitz des Volkes werden soll. Noch immer wirkt dies Kulturstreben, diese Kunst der Formen, auf die Gebildeten zu sehr durch das literarische Medium. Diese Vermittelung aber, so notwendig, so hilfreich sie war, beginnt Gefahren zu zeitigen. Es ist die Logik des Wortes, welches die Fülle konkreter Wahrheit künstlerischer Dinge nicht zu spiegeln vermag, als Ersatz ins Begrifflich-Allgemeine überzugehen, vorschnell Entwicklungen, Stile zu konstruieren, den Ton zu hoch zu spannen, allzuleicht Päan und Hymnus anzustimmen. Aber man ist der großen Worte um einfache Dinge satt. Es droht der Ueberdruß, die Enttäuschung, die Müdigkeit. Hier kann nur die persönliche, unmittelbare Berührung von Schaffenden und Empfangenden, das Eingreifen des Künstlers in stiller, diskreter Arbeit helfen. Nicht um Stil, Entwicklung, Kultur und Zukunft wird es sich dann so sehr handeln, als um die schlichte Freude am geschmackvollen Besitz, am persönlichen Umraum, dem künstlerische Arbeit Weihe und Individualität gegeben hat.

Zu einem solchen Helfer in den Fragen räumlicher Lebenskultur scheint der Künstler, dessen neuere Arbeiten dieses Heft zur Anschauung bringt, in besonderem Maße berufen. Denn seiner Kunst eignet ein unbeirrbarer, ästhetischer Sachsinn, ein sicheres Gefühl für diejenige Gestaltung, die dem individuellen Gegenstand die gleichsam immanente ist, eine zielbewußte Energie sowie eine versatile Gestaltungsfähigkeit, die ihm auf vielen Gebieten kunstgewerblichen Schaffens Autorität gibt. Seine künstlerische Arbeit, um den Kern seines Wesens zu bezeichnen, ruht auf einem zarten und intimen Gefühl für das Lebendige in allem Materiellen, für die Poesie der Dinge. Dies beruft ihn dazu, eine von der Form der Persönlichkeit unabhängige, objektive Schönheit sich als Schaffensziel aufstellen zu dürfen, und durch dieses Beispiel feinsinniger Sachlichkeit Wege zu einem festen und beruhigten Stil für wichtigste kunstgewerbliche Gebiete anzubahnen.

Das Rüstzeug, das ihm für die Lösung einer Mannigfaltigkeit von Aufgaben zu Dienst steht, eine präzise, linienklare, ausdruckssichere Zeichenkunst, hat F. H. EHMCKE zur Graphik als seinem ersten und zentralen Schaffensgebiet geführt. Mit Buchkunst, feinsinnigen Illustrationen und Plakaten hat er seinen Weg begonnen, als der eine der drei Schüler der Berliner Kunstgewerbeschule, die die Steglitzer Werkstatt 1900 begründeten,



mit einem jungen und schönen Idealismus, der diese Druckoffizin auf dem Flur einer Dachwohnung als das frohe Jugendidyll unserer Kunstgewerbebewegung anmuten läßt. Als Glied dieser Vereinigung hat der Künstler an jener Arbeit teilgenommen, die unseren modernen Buchdruck auf künstlerisches Niveau zu heben so wesentlich geholfen und seinen Stil mitbestimmt hat. Von Peter Behrens dann als Lehrer an die Kunstgewerbeschule nach Düsseldorf berufen, hat der Künstler auf diesem Gebiete weitergewirkt, zugleich aber seinen Arbeitskreis bis zur Architektur hin ausgedehnt. Die Gestaltung der Buchschönheit hat hierbei in seinem Schaffen eine zentrale Stellung bewahrt. Er hat für Eugen Diederichs geistreich erfundene und stilistisch musterhafte Buchtitel gezeichnet zu dem „Blütenkranz des Heiligen Franciscus" und den „Gestalten aus der deutschen Vergangenheit". Er hat mit dem Büchlein der „Sonette nach dem Portugiesischen" der Elizabeth Barrett-Browning, die Diederichs ihm zum Schmuck übertragen, der deutschen Literatur eine ihrer schönst gezierten Gedichtsausgaben geschenkt. Die Anlage hat Fehler: der Aufdruck auf ein graues Feld hebt die Gedichte wie auf einer Tafel aus der Seite heraus. Die Schönheit der Initialen aber gibt diesem Sonettenband einen wahrhaften Zauber. Ein innerliches Gefühl für die Poesie hat die bildnerische Zier geradezu lyrisiert. Purpurne Lettern auf schwarzem Grund von grauen Blütenzweigen umschlungen — diese Farben klingen zu einer edelsten Harmonie zusammen. Die Abstimmung des Kolorits hat einen erregenden Gefühlston, zugleich klingend und düster, der der zart schwermutvollen Geistigkeit und glühenden Leidenschaft der Dichtung tiefsinnig antwortet. Diesen Abklang der Poesie im Schmuck verstärkt das schön gewählte, formale Motiv: Mit Dornenranken durchflochtene Zweige und Blütenrispen jener blaßroten Blume mit zartfingrigem Laub, die Herz Jesu heißt, und, auf den Rabatten altmodischer Gärten blühend, in der sehnsüchtig-wehmütigen Erscheinung der bleichen und seltsam geformten Blüte dem Gefühlsleben der Dichtung so verwandt ist. Der Wohllaut der immer wechselnden Linienbewegung dieser Dornblütenranken, die geistvoll erfinderische Variation des thematischen Motivs steigert den psychischen Effekt zu einem musikalischen Gefühl. In dem „Blütenkranz des Heiligen Franciscus" hat der Künstler zu figürlichen Initialen gegriffen, den Herzpunkt jeder Erzählung durch das Initialbild markiert. Die Auswahl dieser Miniaturszenen in unserem Hefte läßt erkennen, wie viel lebendig sinnige Vorstellung, zeichnerische Feinheit, geschickte Einstilisierung der Gestalten in die Initialfelder hier gegeben ist. Die Stilisierung erzeugt eine ornamentale Abbreviierung der Dinge, die dem naiven Stil der Legende bildnerisch nachgeht.

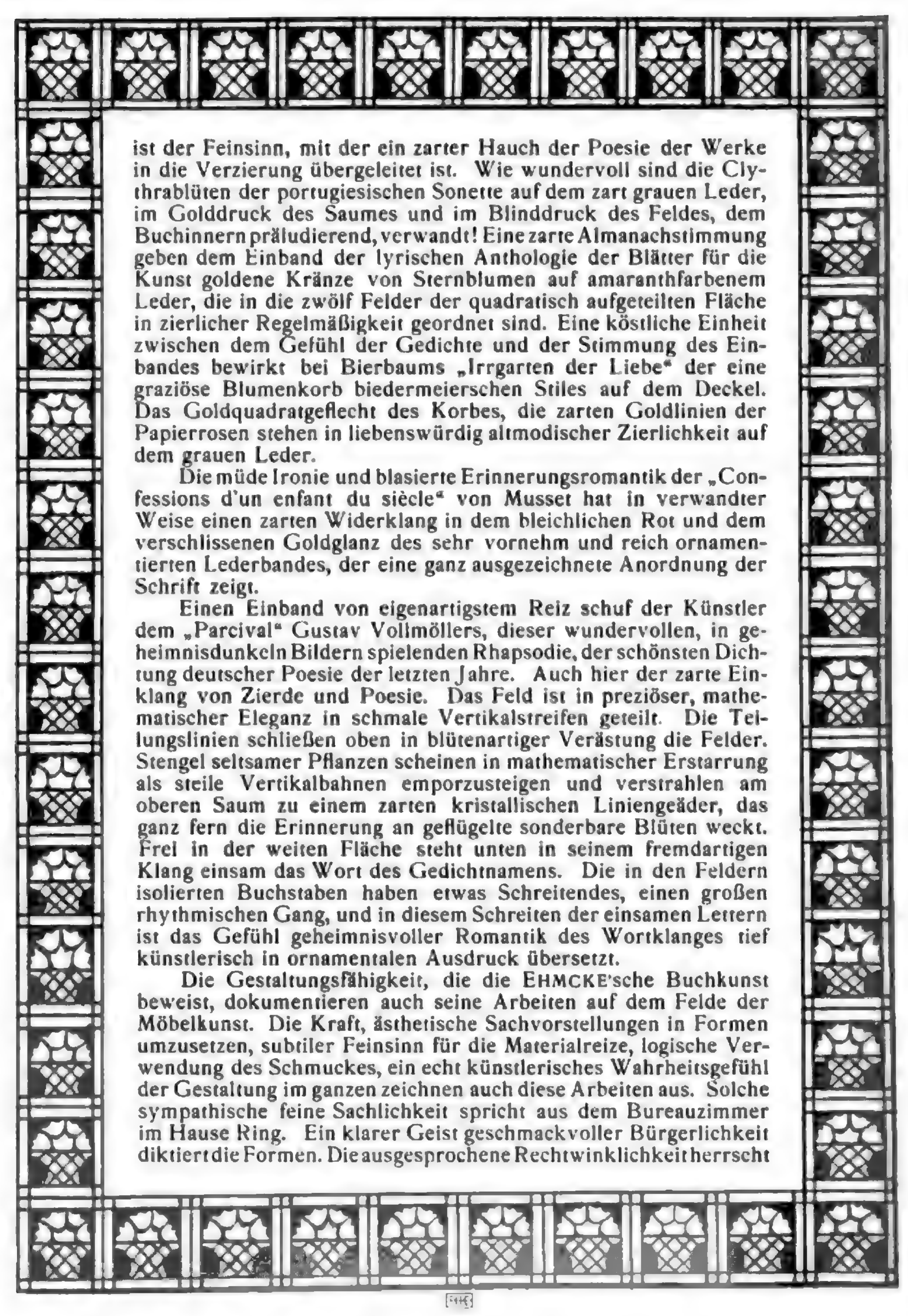
Dennoch hätte mein Gefühl auch bei diesem Werk reine Ornamentik gewünscht. Für die Sphäre dieser Legenden, die tief



religiöse Innerlichkeit der Vorgänge, diese fast raffinierte Steigerung der asketisch-mönchischen Gefühlsweise ist das Sichtbare der Szene dem Sinn allzuwenig Bedürfnis. Die stilstrenge ornamentale, in dieser Hinsicht vorbildliche Prägung der EHMCKEschen Initialen kann dennoch nicht verhindern, daß die Motive als Illustrationen wirken. Und da nimmt denn die Naivität der Darstellung leicht einen Zug des Humoristischen an. Es liegt dies im Wesen solcher ornamentalen Isolation der Gestalten, die ihnen auf dem schwarzen Grunde etwas von dem allzu sprechenden, frappanten der Silhouette gibt. Auf diesem Gebiet gilt eben immer, was Goethe 1805 an seinen Verleger Cotta schrieb: „Den Faust, dächt ich, geben wir ohne Holzschnitte und Bildwerke. Es ist so schwer, daß etwas geleistet werde, was dem Sinne und dem Tone nach zu einem Gedicht paßt. Kupfer und Poesie parodieren sich gewöhnlich wechselweise."

Die zeichnerischen Tugenden, die die Initialen der Fioretti auszeichnen, haben dem Künstler auf anderen Gebieten schönste Früchte gezeitigt. Ich gedenke seiner Exlibris. Auf diesem Felde kann seine Stilkraft geradezu rettend wirken. Die Exlibriskunst, kaum wiedererweckt, von großen Künstlern mit einer Summe köstlicher Schöpfungen beschenkt, ist durch eine unerhörte Mißwirtschaft heute dem Tode der Lächerlichkeit nahe gebracht. Die ornamentale Unfähigkeit auch der meisten Künstler angesichts solcher Aufgaben, das Glück des Dilettantismus über dieses Betätigungsfeld, die ästhetische Naivität des seltsamen Menschentypus des Exlibrissammlers haben erreicht, daß das wenige Gute in der Flut des Absurden versinkt. EHMCKES Exlibris stellen dem jene streng ornamentale Haltung, jene holzschnittmäßige Energie der Zeichnung entgegen, die allein die Harmonie mit dem Letterdruck des Buches ergibt, und einen Esprit der Erfindung, dem es gegeben ist, einen sinnvollen Einfall zum knappen Symbol auszuprägen. Dieser Esprit hat den Künstler auch seine originellen Endlosplakate konzipieren lassen, diese reizvollen Schöpfungen seiner vornehm stilreinen Plakatkunst: Gruppen von so reicher und mannigfaltig ineinandergreifender Bewegung und humorvoller Lebendigkeit, daß ihre Wiederkehr im endlosen Reigen immer neu und mit der frappanten Komik eines Laterna magica-Spiels wirkt, wie in der lustigen Nonnenprozession des Mentholbonbonplakats.

Ein Feld persönlichster Kunst auf dem Gebiet des Buches hat F. H. EHMCKE dann weiter durch seine Einbände gewonnen. Seinen gepreßten Lederbänden geben delikat abgestimmte Farben und Materialien, reizvolle Muster, die sich aus fein bedachten Einzelmotiven des Stempels zusammenfügen, und harmonievolle Architektonik der Fläche, eine gesetzmäßige Schönheit, die gegenüber der Formlosigkeit auf diesem Gebiet die Grundlinien für einen Stil zieht. Der absolut persönliche Vorzug dieser Einbände aber



ist der Feinsinn, mit der ein zarter Hauch der Poesie der Werke in die Verzierung übergeleitet ist. Wie wundervoll sind die Clythrablüten der portugiesischen Sonette auf dem zart grauen Leder, im Golddruck des Saumes und im Blinddruck des Feldes, dem Buchinnern präludierend, verwandt! Eine zarte Almanachstimmung geben dem Einband der lyrischen Anthologie der Blätter für die Kunst goldene Kränze von Sternblumen auf amaranthfarbenem Leder, die in die zwölf Felder der quadratisch aufgeteilten Fläche in zierlicher Regelmäßigkeit geordnet sind. Eine köstliche Einheit zwischen dem Gefühl der Gedichte und der Stimmung des Einbandes bewirkt bei Bierbaums „Irrgarten der Liebe" der eine graziöse Blumenkorb biedermeierschen Stiles auf dem Deckel. Das Goldquadratgeflecht des Korbes, die zarten Goldlinien der Papierrosen stehen in liebenswürdig altmodischer Zierlichkeit auf dem grauen Leder.

Die müde Ironie und blasierte Erinnerungsromantik der „Confessions d'un enfant du siècle" von Musset hat in verwandter Weise einen zarten Widerklang in dem bleichlichen Rot und dem verschlissenen Goldglanz des sehr vornehm und reich ornamentierten Lederbandes, der eine ganz ausgezeichnete Anordnung der Schrift zeigt.

Einen Einband von eigenartigstem Reiz schuf der Künstler dem „Parcival" Gustav Vollmöllers, dieser wundervollen, in geheimnisdunkeln Bildern spielenden Rhapsodie, der schönsten Dichtung deutscher Poesie der letzten Jahre. Auch hier der zarte Einklang von Zierde und Poesie. Das Feld ist in preziöser, mathematischer Eleganz in schmale Vertikalstreifen geteilt. Die Teilungslinien schließen oben in blütenartiger Verästung die Felder. Stengel seltsamer Pflanzen scheinen in mathematischer Erstarrung als steile Vertikalbahnen emporzusteigen und verstrahlen am oberen Saum zu einem zarten kristallischen Liniengeäder, das ganz fern die Erinnerung an geflügelte sonderbare Blüten weckt. Frei in der weiten Fläche steht unten in seinem fremdartigen Klang einsam das Wort des Gedichtnamens. Die in den Feldern isolierten Buchstaben haben etwas Schreitendes, einen großen rhythmischen Gang, und in diesem Schreiten der einsamen Lettern ist das Gefühl geheimnisvoller Romantik des Wortklanges tief künstlerisch in ornamentalen Ausdruck übersetzt.

Die Gestaltungsfähigkeit, die die EHMCKE'sche Buchkunst beweist, dokumentieren auch seine Arbeiten auf dem Felde der Möbelkunst. Die Kraft, ästhetische Sachvorstellungen in Formen umzusetzen, subtiler Feinsinn für die Materialreize, logische Verwendung des Schmuckes, ein echt künstlerisches Wahrheitsgefühl der Gestaltung im ganzen zeichnen auch diese Arbeiten aus. Solche sympathische feine Sachlichkeit spricht aus dem Bureauzimmer im Hause Ring. Ein klarer Geist geschmackvoller Bürgerlichkeit diktiert die Formen. Die ausgesprochene Rechtwinklichkeit herrscht



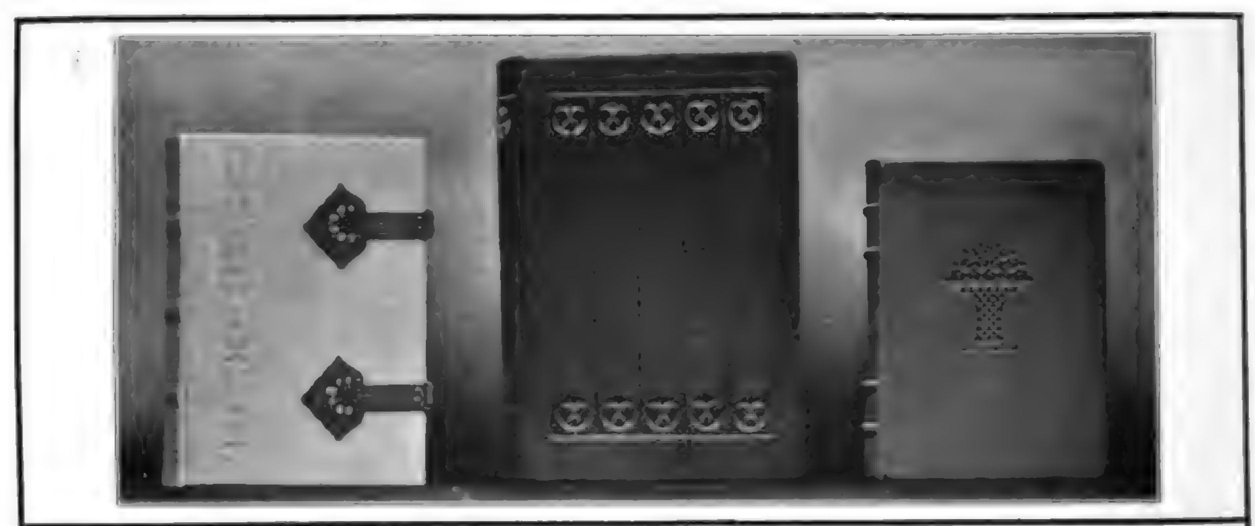
in allen Stücken bis zum Läufer hin und gibt dem Raum Einheit und Formgeschlossenheit. Als Schmuck dient die feinberechnete Maserung und reizvoll geordnete Kerbschnittmuster. Die schlicht-schwere Art dieser Möbel, einem geschäftlichen Arbeitsraum so wohl angemessen, macht dann lebendigeren Gliederungen Platz. Ein elastisch kurvierter, knapp geformter Sessel, ein gut proportionierter Schrank und das feine Kinderbett geben Zeugnis von dieser gereiften Gestaltungsfähigkeit. Durchaus persönliche und sehr anmutende Formen hat der Künstler für ein Schlafzimmer gefunden. Der schöne Stehspiegel bringt das schlanke kristallene Oval des Glases zu reichster Wirkung. In der luftigen Gitterung des Bettes, die mit dem festen geschlossenen Sockel ausdrucksvoll kontrastiert, erfährt das moderne hygienische Gefühl des Metallbettes eine Formausprägung im vertrauten Material des Holzes. Nicht zu voller Geltung bringt die Photographie die feine Proportion dieser Stücke, in denen das Grundgefühl der dem Künstler sympathischen bürgerlichen Kunst des frühen 19. Jahrhunderts, der Biedermeiermöbel, eine völlig moderne Fortbildung erfährt.

Die Teppichentwürfe des Künstlers sind durch die klar-ruhige Gesetzmäßigkeit der Ornamentik und die künstlerische Art, wie sie Stoff und Textur, das straff fädige oder weich flockige des Gewebes, im Muster abspiegeln, vor der Mehrzahl moderner Versuche ausgezeichnet. Dem Metalle hat er eigne Formen und spezifische Reize entlockt. Besonders neu und schön die energievolle Vertikalform der Leuchter, die so suggestiv im Metallkörper den Vorklang der schlanken Kerze geben.

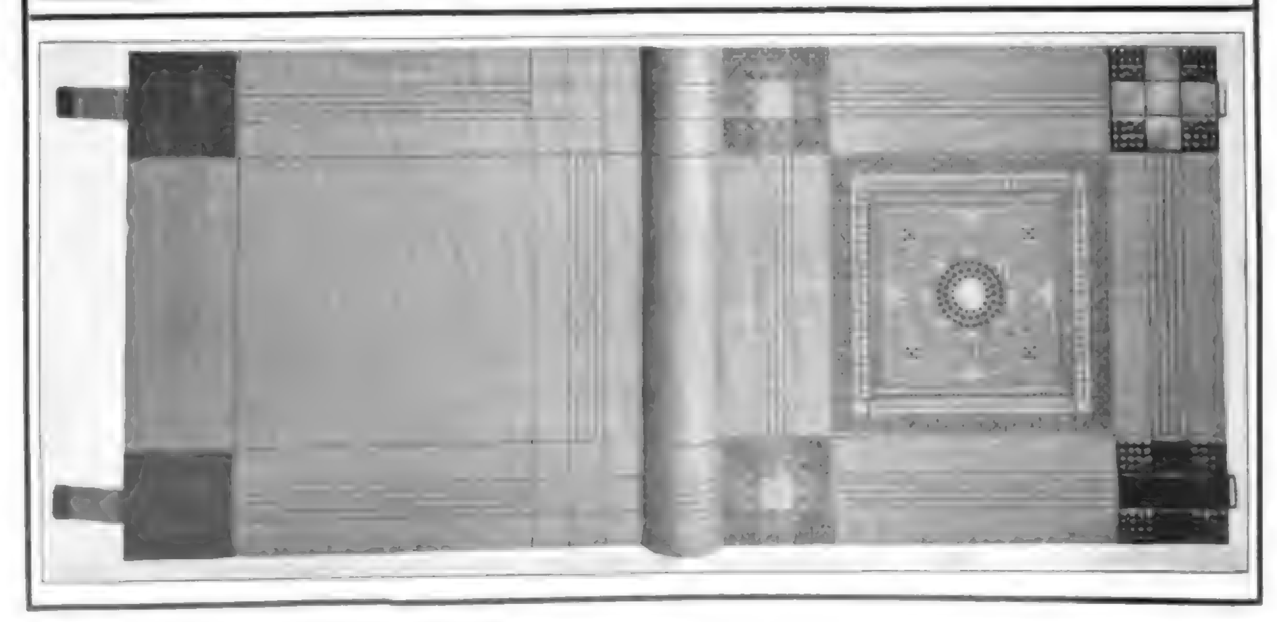
Nach all diesen Proben eines geschmacksichern, kulturbewußten Schaffens ist von dem Künstler noch fruchtbare Fortentwicklung und reiche Gabe zu erwarten.

Die Künstlerin CLARA MÖLLER, einst Gehilfin der jungen Künstler der Steglitzer Werkstatt, dann Lehrerin an der Kunstgewerbeschule zu Magdeburg, ist als Gattin F. H. EHMCKES ihm wiederum helfend zur Seite getreten. Sie pflegt mit einer feinen und liebenswürdigen Begabung die naturgemäße frauliche Domäne des Kunstgewerbes, die zarte Kunst alles Textilen, Weberei und Stickerei, das intime Reich der Stoffe und Fäden. Ihre Arbeiten sind durch sinnige Erfindung, technische Feinheit, ein sehr lebendiges Farbengefühl ausgezeichnet. Sie haben von weiblicher Art das Beste, Geschmack und Delikatesse. Eigenart, Bestimmtheit, Logik, und ein Gefühl für neue und moderne Wirkungen machen die Werke ihrer Erfindung und ihrer Hand zu echten Faktoren einer künstlerischen Raumumgebung. Zu allem kommt ein anmutiger Humor, der ihrem Kinderspielzeug besonderen Reiz gibt. So ist auch ihre Kunst berufen, einer Verfeinerung räumlicher Lebenssphären wahrhafte Dienste zu leisten.

WILHELM NIEMEYER




HERRN VND FRAV
ARTHVR KOPPEL
1880
1905





BUCHEINBAND AUS BRAUNEM SCHAFLEDER MIT PRESSENDRUCK IN SCHWARZ UND GOLD • AUSGEFUHRT VON G. H. E. LUDWIG, FRANKFURT A. M. (LINKS) • SCHWEINSLEDERBAND MIT BLINDDRUCK U. HANDVERGOLDUNG (MITTE) UND EINBAND AUS ROTEM SAFFIANLEDER MIT HANDVERGOLDUNG (RECHTS) • AUSGEFUHRT VON CARL BOTTGER, BERLIN • • • • • •

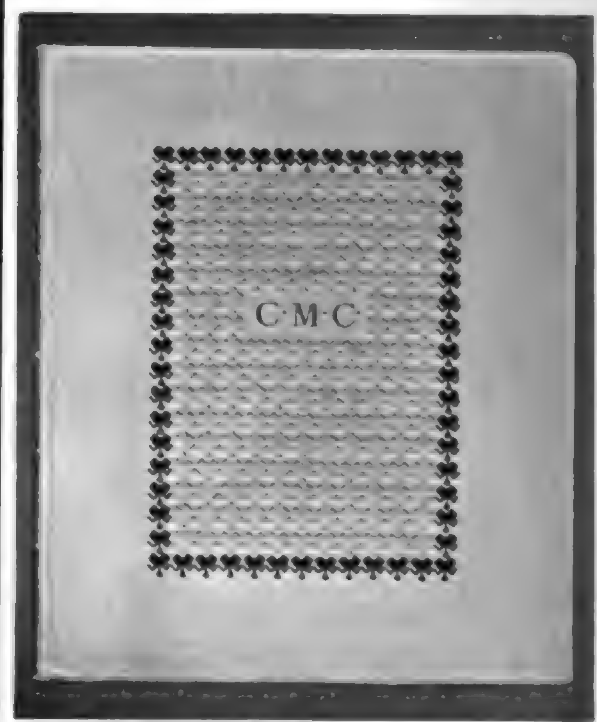




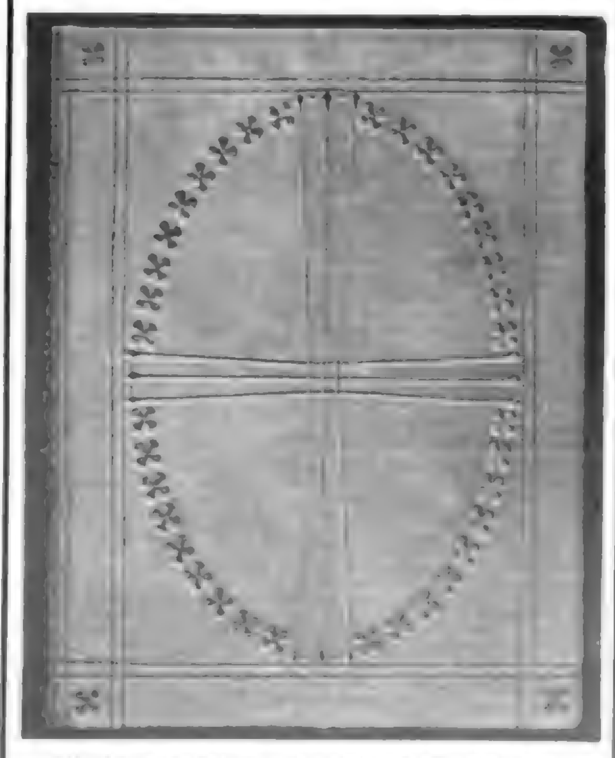
AUF SEITE 54:
PERGAMENTBAND MIT BESCHLAGEN U. LEDEREINBANDE • AUSGEFUHRT VON CARL BOTTGER, BERLIN • EINBAND EINER ADRESSE AUS SCHWEINSLEDER MIT BLINDDRUCK UND HANDVERGOLDUNG • AUSGEFUHRT VON CARL SCHULTZE, DUSSELDORF • MESSINGBESCHLAGE AUSGEFUHRT VON JULIUS PEYERIMHOFF, DUSSELDORF • • • •



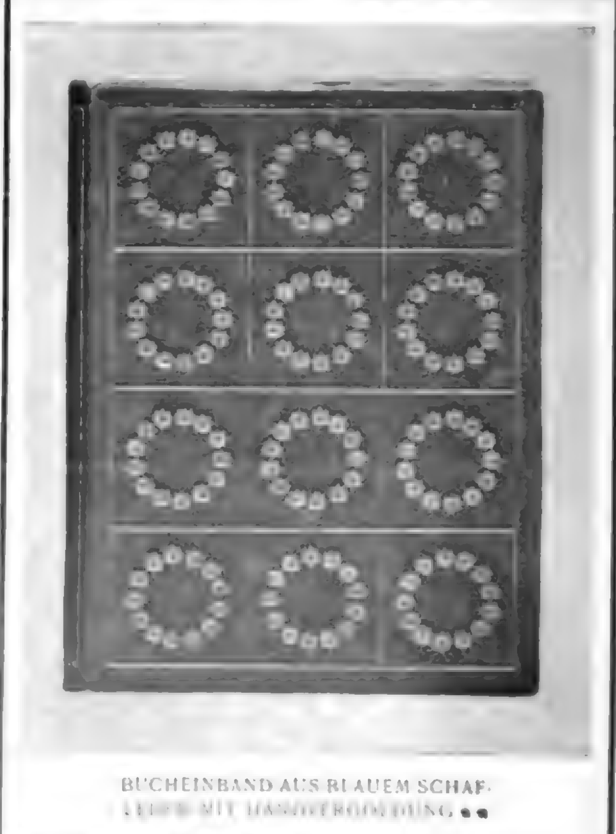
BUCHEINBAND AUS WEISZEM KALBLEDER MIT HANDVERGOLDUNG • •



BUCHEINBAND AUS GRAUEM KALBLEDER MIT BLINDDRUCK UND HANDVERGOLDUNG • • •

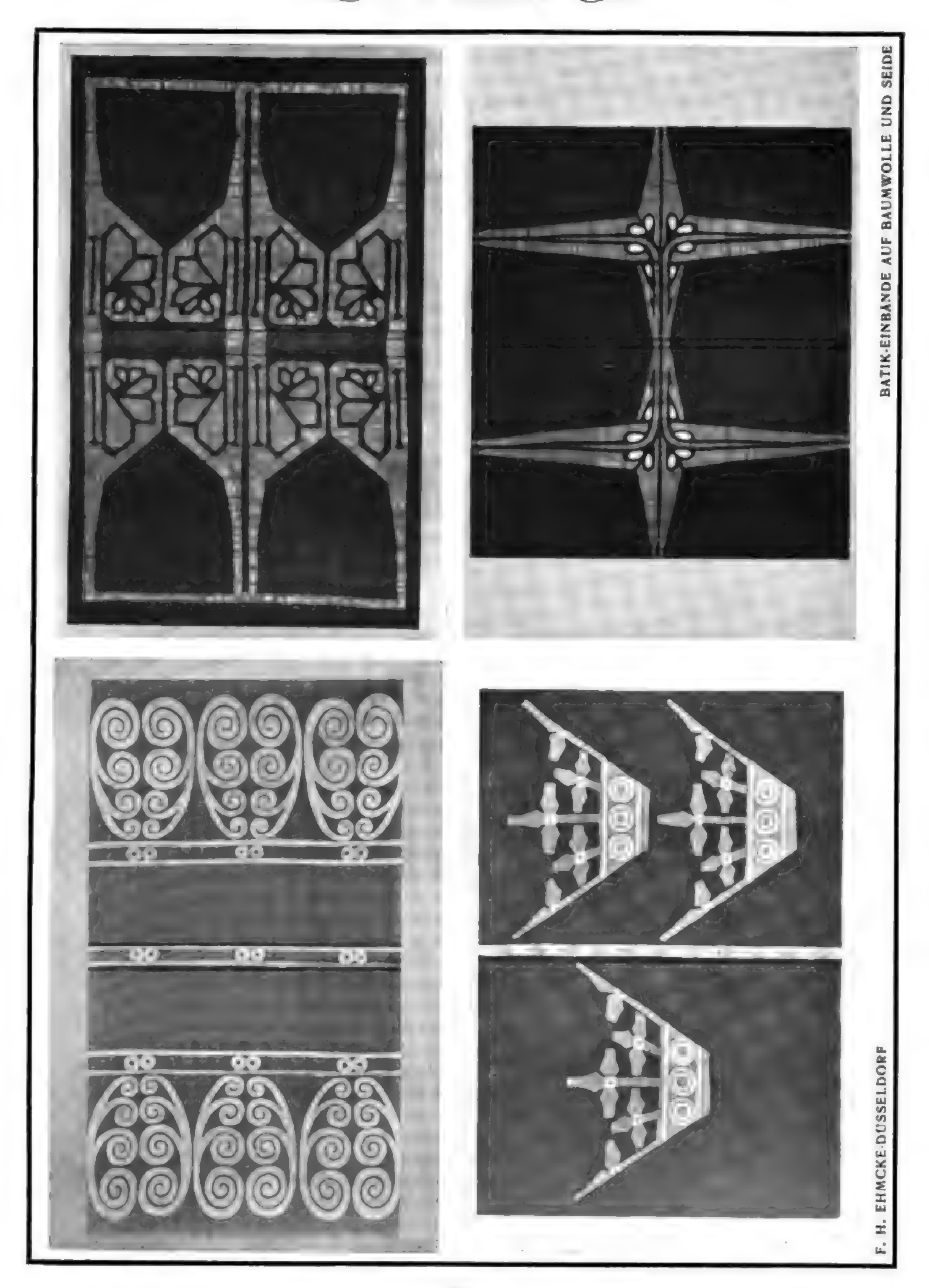


BUCHEINBAND AUS GELBBRAUNEM SCHAFLEDER MIT BLINDDRUCK UND HANDVERGOLDUNG • •



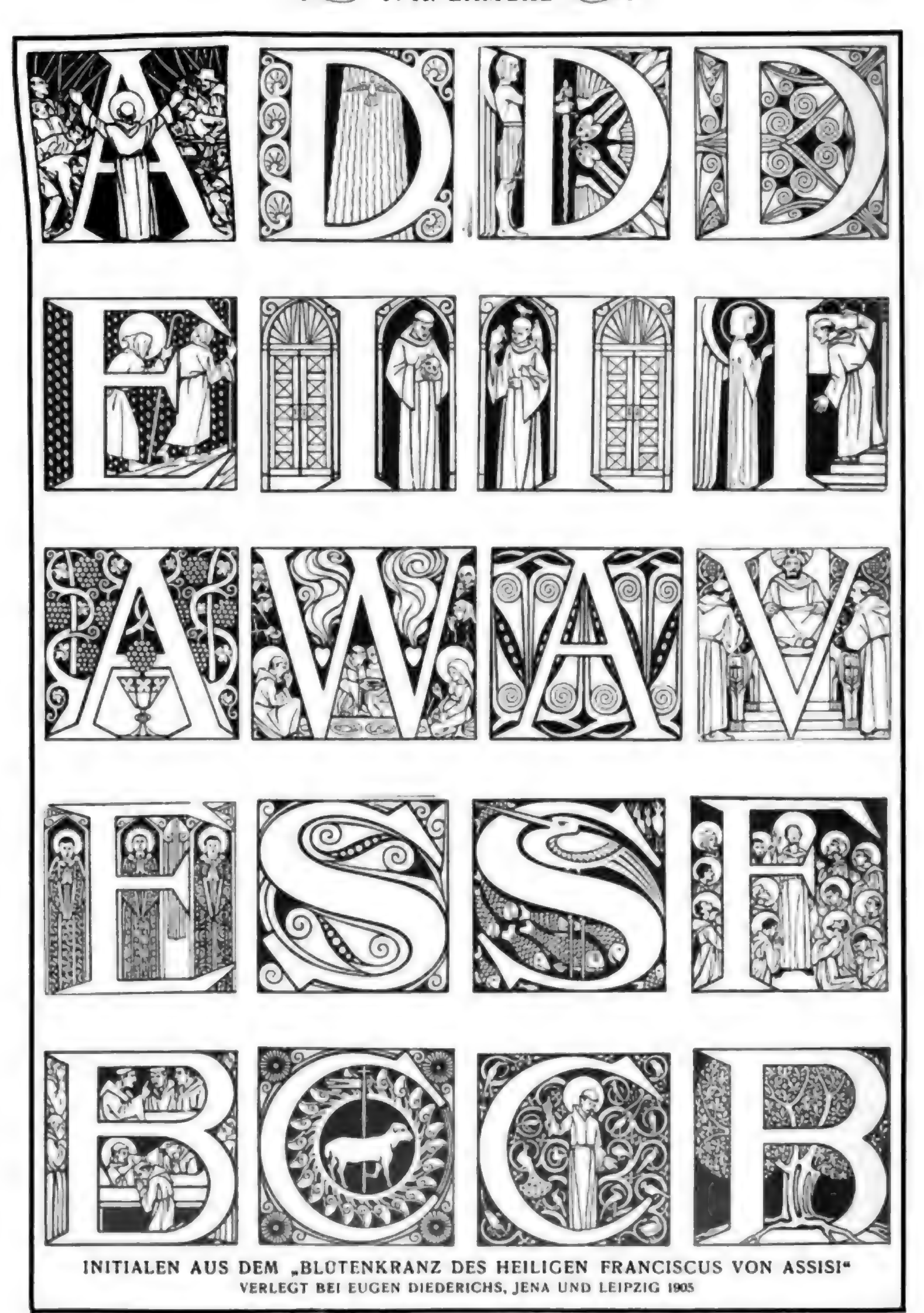
BUCHEINBAND AUS BLAUEM SCHAFLEDER MIT HANDVERGOLDUNG • •

SÄMTLICH AUSGEFÜHRT VON CARL [illegible], BERLIN



BATIK-EINBÄNDE AUF BAUMWOLLE UND SEIDE

F. H. EHMCKE-DÜSSELDORF



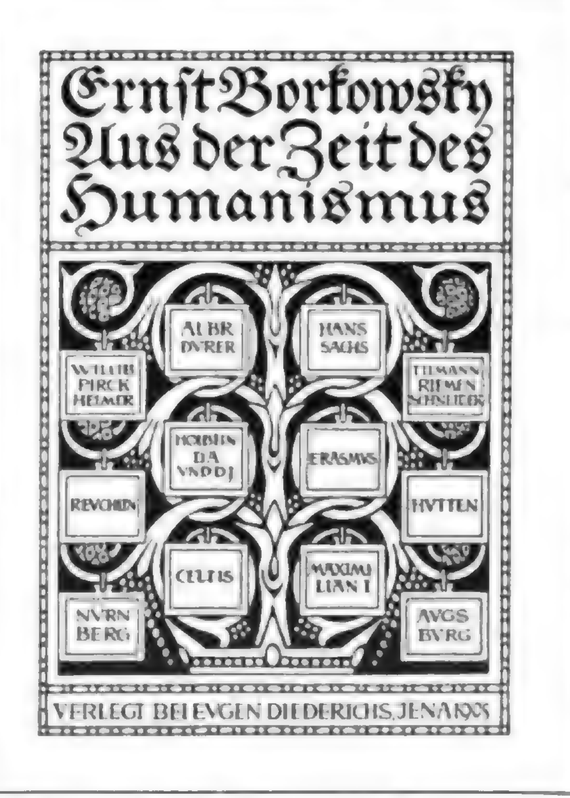
INITIALEN AUS DEM „BLÜTENKRANZ DES HEILIGEN FRANCISCUS VON ASSISI“
VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS, JENA UND LEIPZIG 1905





INNEN-DOPPELTITEL AUS DEM „BLUTENKRANZ DES HEILIGEN FRANCISCUS VON ASSISI“



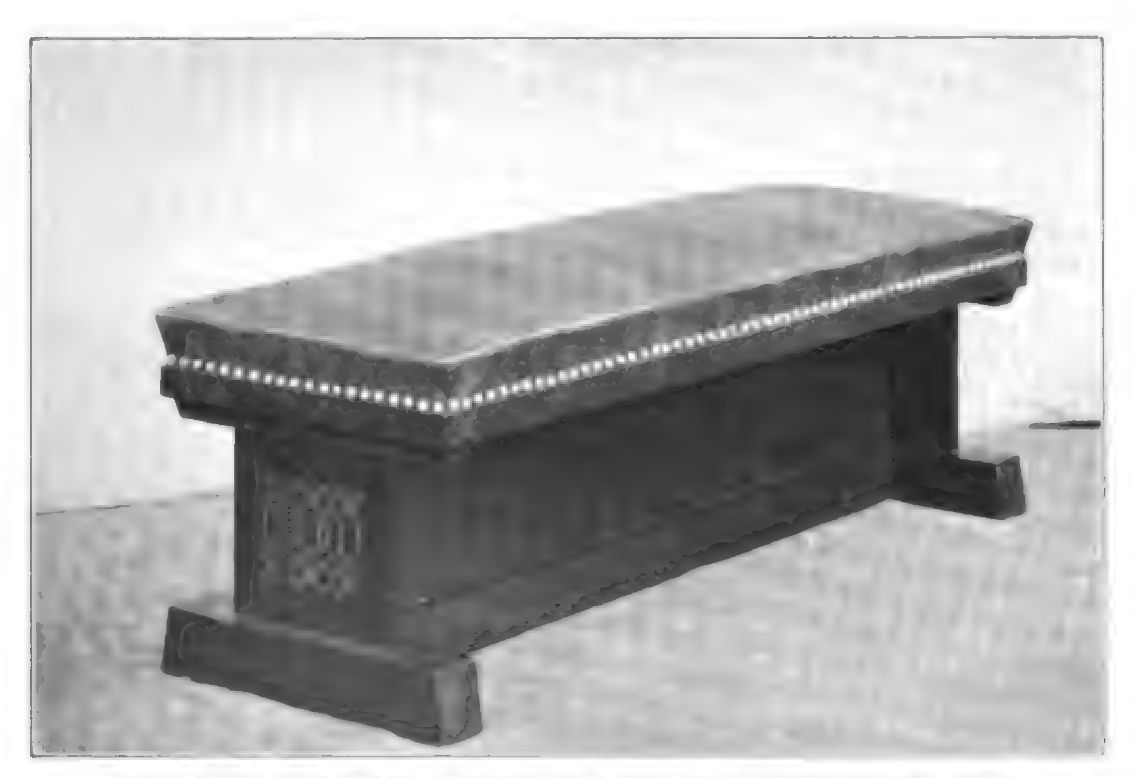


INNEN-DOPPELTITEL AUS: ERNST BORKOWSKY „AUS DER ZEIT DES HUMANISMUS“
BEIDE VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS, JENA UND LEIPZIG 1905



PRIVATKONTOR IM HAUSE OTTO RING, FRIEDENAU-BERLIN
MÖBEL AUSGEFÜHRT VON B. CH. KOCH, DÜSSELDORF





STÜHLE UND BANK AUS DEM PRIVATKONTOR OTTO RING: EICHENHOLZ MIT KERB-SCHNITT, BEZÜGE AUS DUNKELGRÜNEM LEDER MIT WEISZEN PORZELLANKNÖPFEN



LEHNSESSEL AUS KIRSCHBAUMHOLZ MIT GRUNEN LEDERBEZUGEN • BUCHERSCHRANK AUS KIRSCHBAUMHOLZ • • AUSGEFUHRT VON DER MOBELFABRIK GEBR. BAUER, DUSSELDORF • •

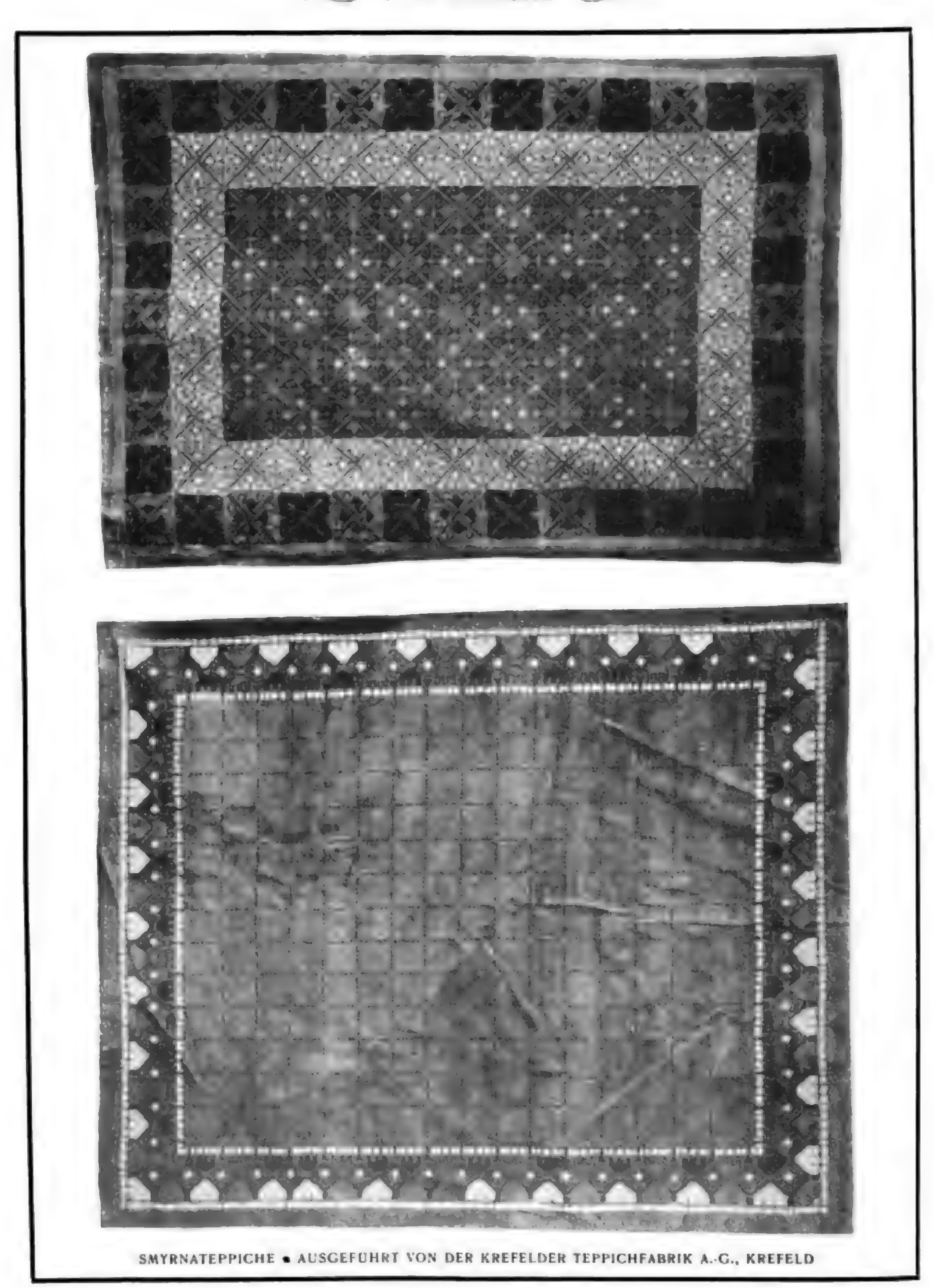




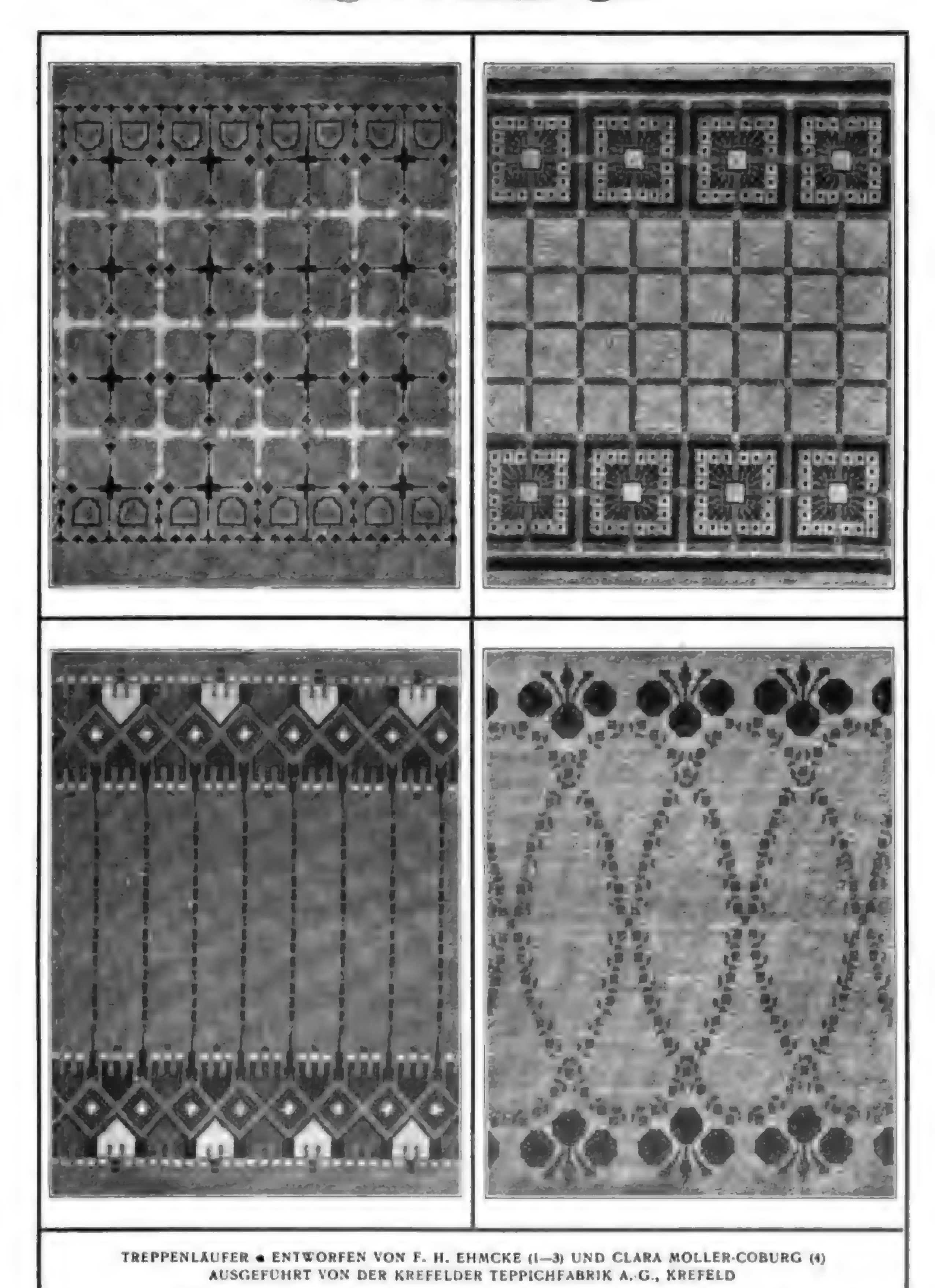




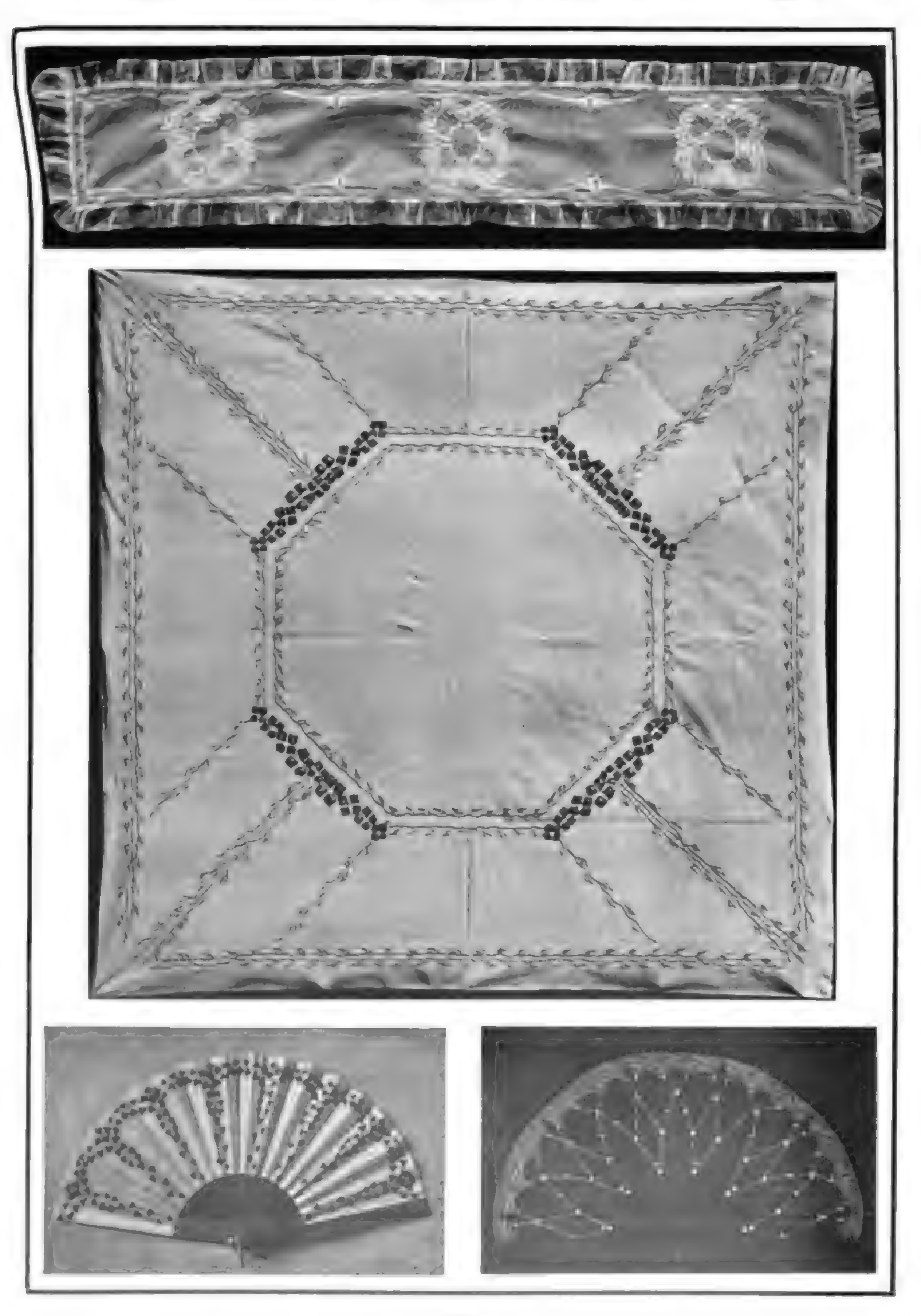
F. H. EHMCKE • • STANDSPIEGEL UND BETT AUS NUSZBAUMHOLZ MIT SCHWARZ-WEISZEN EINLAGEN AUS BUX- UND BIRNBAUMHOLZ • KINDERBETTCHEN AUS PITCHPINE-HOLZ, BLAU LASIERT • • AUSGEFÜHRT VON DER MOBELFABRIK J. BUYTEN & CO., G. M. B. H., DÜSSELDORF • MESSINGLEUCHTER • AUSGEFÜHRT V. AUGUST SCHMITS, ZISELIERT VON JULIUS PEYERIMHOFF, DÜSSELDORF • • • • • • •

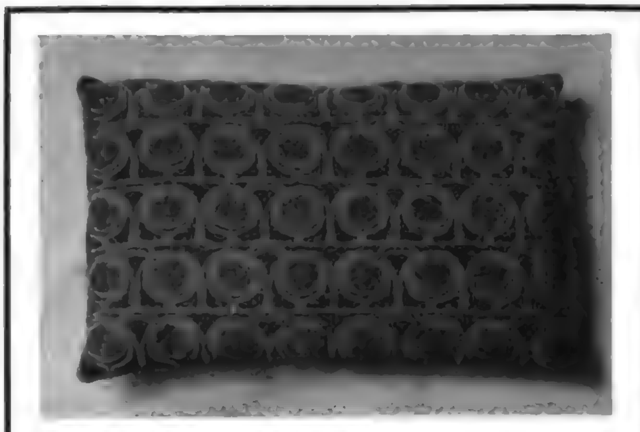


SMYRNATEPPICHE • AUSGEFÜHRT VON DER KREFELDER TEPPICHFABRIK A.-G., KREFELD

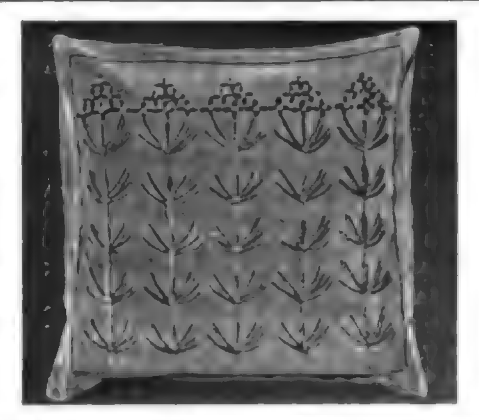


TREPPENLÄUFER • ENTWORFEN VON F. H. EHMCKE (1—3) UND CLARA MÖLLER-COBURG (4)
AUSGEFÜHRT VON DER KREFELDER TEPPICHFABRIK A.-G., KREFELD

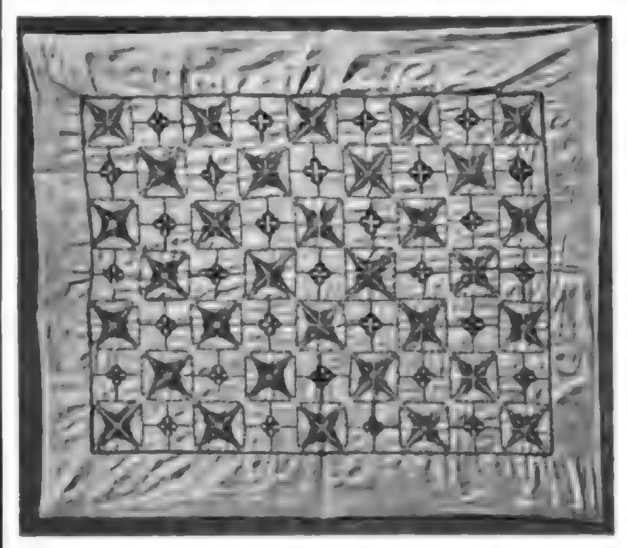




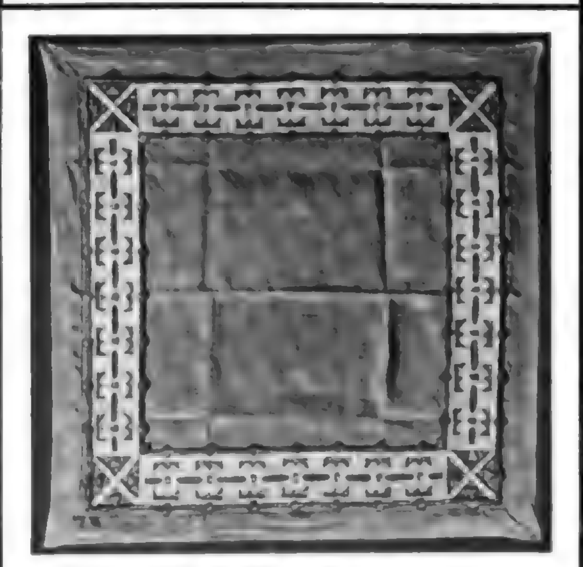
KISSEN AUS BRAUNEM VELVET M. MASCHINENSTICKEREI IN REHFARBENER CHENILLE UND GOLDGELBER SEIDE



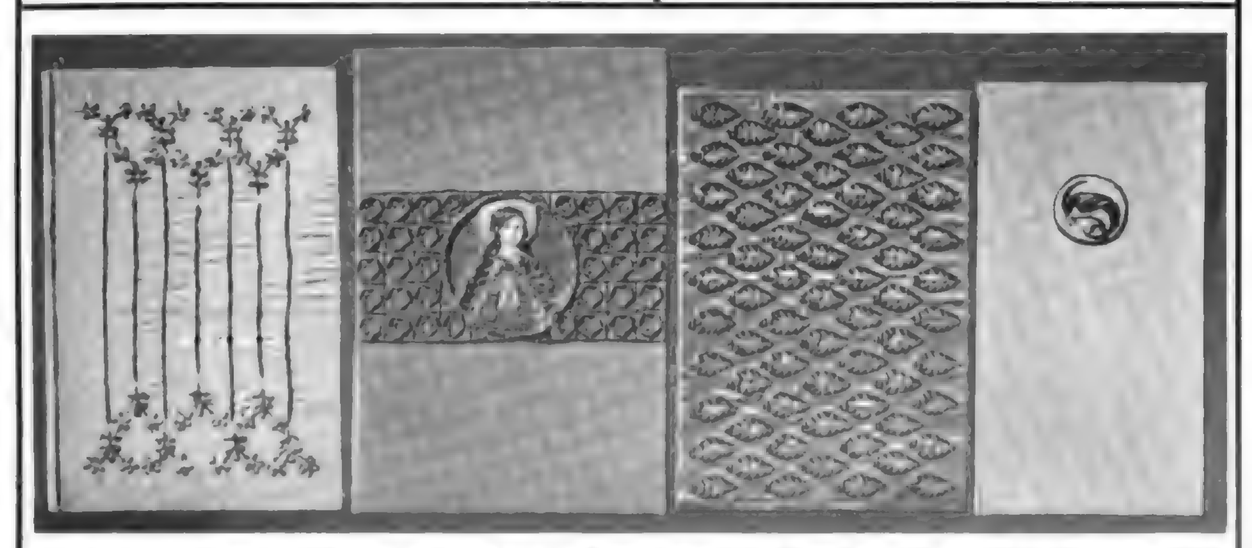
KISSEN AUS GRÜNEM VELVET M. MASCHINENSTICKEREI IN DUNKELGRAUER CHENILLE U. ALTROSA SEIDE



DECKCHEN AUS GRÜNER LIBERTY-SEIDE MIT MASCHINENSTICKEREI IN ROTER UND GRÜNER SEIDE



DECKCHEN A. BLAUEM LEINEN M. HANDSTICKEREI IN GRAUEM U. SCHWARZEM LEINENGARN U. GOLD



BUCHEINBÄNDE: 1. GRAUER TAFFET M. BÄNDCHENSTICKEREI, 2. BLAUES TUCH M. BLAUROTEN ROSEN (MEDAILLON HL. ELISABETH IN APPLIKATION), 3. ATLAS M. BRAUNER SEIDE, 4. GRAUER TAFFET MIT SEIDENSTICKEREI • • • •

Max Rott
Gelſenkirchen



Haupt-Niederlage
der Königsberger
Porzellan-Fabrik
Aktiengeſellſchaft

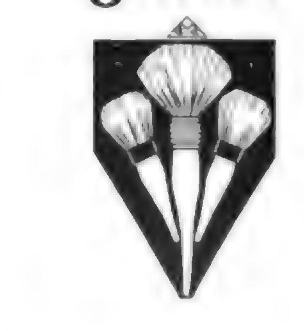
EDUARD
BECKER

SPEZIALARTIKEL
FÜR KOTILLONS
UND REDOUTEN
HANAU AM MAIN

Barmen
Tannen
Straße 4
Oskar Baudert
Bürſten-Lager



G. Witzel
Dresden
Pinſel-
Fabrik



CLARA MÖLLER-COBURG: GILDENZEICHEN GEZEICHNET FÜR DIE RUDHARDSCHE GIESZEREI IN OFFENBACH (MAIN)

DIE ARCHITEKTONISCHE ANLAGE DER NORDWESTDEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN OLDENBURG VON PETER BEHRENS

An das Kapitel über PETER BEHRENS, das diese Zeitschrift im Juliheft dieses Jahres brachte, reiht sich zeitlich und in der Entwicklungslinie folgerichtig des Künstlers neuestes, größeres Werk an, das Gebäude für die Kunstabteilung der diesjährigen Oldenburger Ausstellung. Gewiß war der Eindruck, den die BEHRENS-Anlage auf der Düsseldorfer Ausstellung gemacht hatte, für die ausschlaggebenden Stellen in Oldenburg mitbestimmend dafür gewesen, daß die Wahl gerade auf diesen Künstler fiel. Nach dem in Düsseldorf Gesehenen konnte man es sich vorhersagen, daß eine Aufgabe, größer nach Umfang und Idee, durch ihn eine äquivalente Lösung finden würde. Denn in allem was BEHRENS bisher auf dem Gebiet der Architektur und angewandten Kunst geschaffen hat, liegt der Drang nach einem Sichausleben in großen Formen und Problemen eingeschlossen; er liegt derart stark in seinen Schöpfungen ausgeprägt, daß seine kleineren Arbeiten, fast möchte man sagen, manchmal darunter beeinträchtigt und als zu streng empfunden werden. Die großen Aufgaben, das Monumentale ist recht eigentlich das Feld für BEHRENS. Das kann man aus allem, was er bisher geleistet hat, auch wenn es ihm noch nicht vergönnt gewesen ist, ein Werk größten, repräsentativen Umfanges zu bearbeiten, fühlen und wissen, und das wußte man in Oldenburg, als die Wahl des Baumeisters für das Kunstausstellungsgebäude zu treffen war. Daß man dort diese Ueberzeugung hegte trotz aller feindlichen Kritiken, die die Düsseldorfer Anlage immerhin auch hervorgerufen hatte, und daß die entscheidenden Persönlichkeiten der Anregung des Leiters der Kunstausstellung, Professor W. OTTO, freudig folgend, BEHRENS heranzogen, ist ein wirkliches Verdienst zu nennen, welches in erster Linie der feinsinnige Großherzog von Oldenburg selbst für sich in Anspruch nehmen kann. Das Werk, welches BEHRENS dort schuf, beweist die Richtigkeit seiner Wahl, denn es ist ein voller, künstlerischer Erfolg geworden.

Eine Beschreibung von Einzelheiten der Gebäulichkeiten kann ich angesichts der hier wiedergegebenen Abbildungen wohl unterlassen. Wichtiger wird es sein, etwas über den Geist und die Prinzipien zu sagen, aus denen heraus BEHRENS hier seine Künstlerschaft entfaltet hat. Ich sagte eingangs, daß sich das Oldenburger Kunstausstellungsgebäude folgerichtig an BEHRENS bisherige künstlerische Vergangenheit anreihe. Folgerichtig wie bei kaum einem der anderen, die auf demselben umfangreichen Gebiet wie er arbeiten, ist BEHRENS' ganzer Werdegang gewesen. Ich spreche hier nicht von jener psychologischen Folgerichtigkeit, bei der ein Künstler sich vorwiegend nach den äußeren Einwirkungen seines Milieus in einer gewissen Zufallsrichtung gestaltet. Bei BEHRENS will mir diese Eigenschaft mehr in dem Sinne zutreffend erscheinen, wie sich ein Ergebnis von einer Basis zusammenhängender Prämissen, wenn nicht mathematisch, so doch systematisch von innen heraus, immanent, herleitet. Das drückt der Art seines Wirkens mehr und mehr und mit jeder weiteren Stufe deutlicher den Stempel auf. Vor kaum zehn Jahren noch sahen wir ihn, frei werden von der Schule und, zum erstenmal selbständig schaffend, impressionistische Bilder malen — einige wenige, da trat schon zu dem dekorativen Charakter dieser Kunst, den er sofort erfaßt, sein starkes Formbedürfnis. Das Bild verlor damit für ihn den Wert des Selbständigen, es konnte ihm nur noch Geltung haben als zugehörig zu einem Objekt, das durch dekorative Gebilde gehoben werden sollte, und in dessen Wesen und Stil es sich einzuordnen hatte: das Haus. Damit trat BEHRENS schon in Kontakt mit der Architektur. Sein sehnlicher Wunsch wurde demgemäß damals, ein würdiges Gebäude mit Fresken auszuschmücken. Doch selten werden in unserer Zeit solche Aufgaben gestellt. Seine Tendenz, die gleichwohl nach Aeußerung drängte, mußte sich einstweilen damit begnügen, dekorativ- stilistisch empfundene Bilder größeren Umfanges in Freskoart zu malen in Rahmen, die mit dem Bild als Einheit gedacht waren und z. B. bei seiner „Trauer" und mehr noch bei seinem „Traum" architektonischen Charakter tragen. Die Beziehung auf das Haus, als dem Ort, der die Kunstwerke aufzunehmen hat, öffnete die Augen über die Mängel der Hausbauten unserer Zeit, deren völlige Stil- und Kunstlosigkeit. Schon damals war es Behrens klar, daß man beim Haus als solchem anfangen müsse, wenn man der Kunst wirklich neue Wege weisen wolle. Aber es stand ihm auch fest, daß man bei einer kulturellen Reformarbeit, denn eine solche war es nun geworden, mit einer Revolution von oben weniger Aussicht auf Gelingen habe. Daß er daher zunächst an kleinere Aufgaben



DIE ARCHITEKTONISCHE ANLAGE DER NORDWESTDEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN OLDENBURG 1905: GESAMTANSICHT DER ANLAGE • GÄRTNERISCHE ANLAGE VON GÄRTNER RIEMANN, OLDENBURG • • • •



DIE ARCHITEKTONISCHE ANLAGE DER NORDWESTDEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN OLDENBURG 1905: DIE KUNSTHALLE • BAUAUSFÜHRUNG V. A. & C. WESTERHOLT, MARMORARBEITEN V. BERNHARD HOGL, OLDENBURG



ging, die das Größere naturnotwendig im Gefolge haben mußten, war bei ihm kein Sichtreibenlassen mit den Meisten, die um ihn herum sich ebenfalls auf das Gebiet der „angewandten Kunst" begeben hatten, es war ein bewußtes Vorraussehen, mehr ein Mittel zum größeren Zweck. Er wußte, daß es dem Menschen, wenn er erst einmal in den ihn zunächst umgebenden Einrichtungen auf ein anderes Niveau gebracht und zu höheren Bedürfnissen angeregt sei, dann auch in seiner größeren Umgebung, seinem Haus nicht mehr wohl sein würde, bis er auch dieses entsprechend umgestaltet habe. Wir sehen: eine Erziehungsaufgabe, die BEHRENS sich steckte, in der Ueberzeugung, daß durch sie allein der erstrebte kulturelle Fortschritt ermöglicht würde. Und er hatte richtig vorhergesehen. Es dauerte nicht lange, bis das künstlerische Bedürfnis beim kunstliebenden Publikum auch auf das Haus als solches gerichtet war. Aber es würde noch mehr fordern, zu Größerem noch erzogen werden; es würde die nähere Umgebung seines Hauses, den Garten, ebenfalls in Einklang mit diesem selbst gebracht wissen wollen. BEHRENS hat ihm daher auf der Düsseldorfer Ausstellung gezeigt, wohin es die Wege seiner künstlerischen Ansprüche in dieser Beziehung zu richten habe. Als Pionier voraneilend, mußte er sich dabei, wie gesagt, manche abfällige Kritik gefallen lassen. Aber durch die Tatsache und Art der diesjährigen Darmstädter Gartenbauausstellung hat man den Beweis erhalten, daß er im Prinzip die richtige Bahn vorausgegangen ist. Indessen das neu erzogene kunstsinnige Publikum wird auch hierbei nicht stehen bleiben, es wird erwarten, daß die Stätten außerhalb seiner Wohnung, wo sich seine Geschicke in weiterem Sinne abspielen, die dem öffentlichen Leben dienenden Bauwerke, in neuzeitlichem Gewand erstehen. Die Mitarbeit an ihrer Ausgestaltung liegt BEHRENS daher naturgemäß sehr am Herzen, auf diesem Gebiet würde seine spezifische Begabung sich zweifelsohne am vollkommensten bewähren.

Gewiß sind es neben BEHRENS manche und bedeutende Künstler gewesen, die mithalfen, die kulturelle Aufgabe, auf die ich hinwies, zu fördern; wenige aber haben die

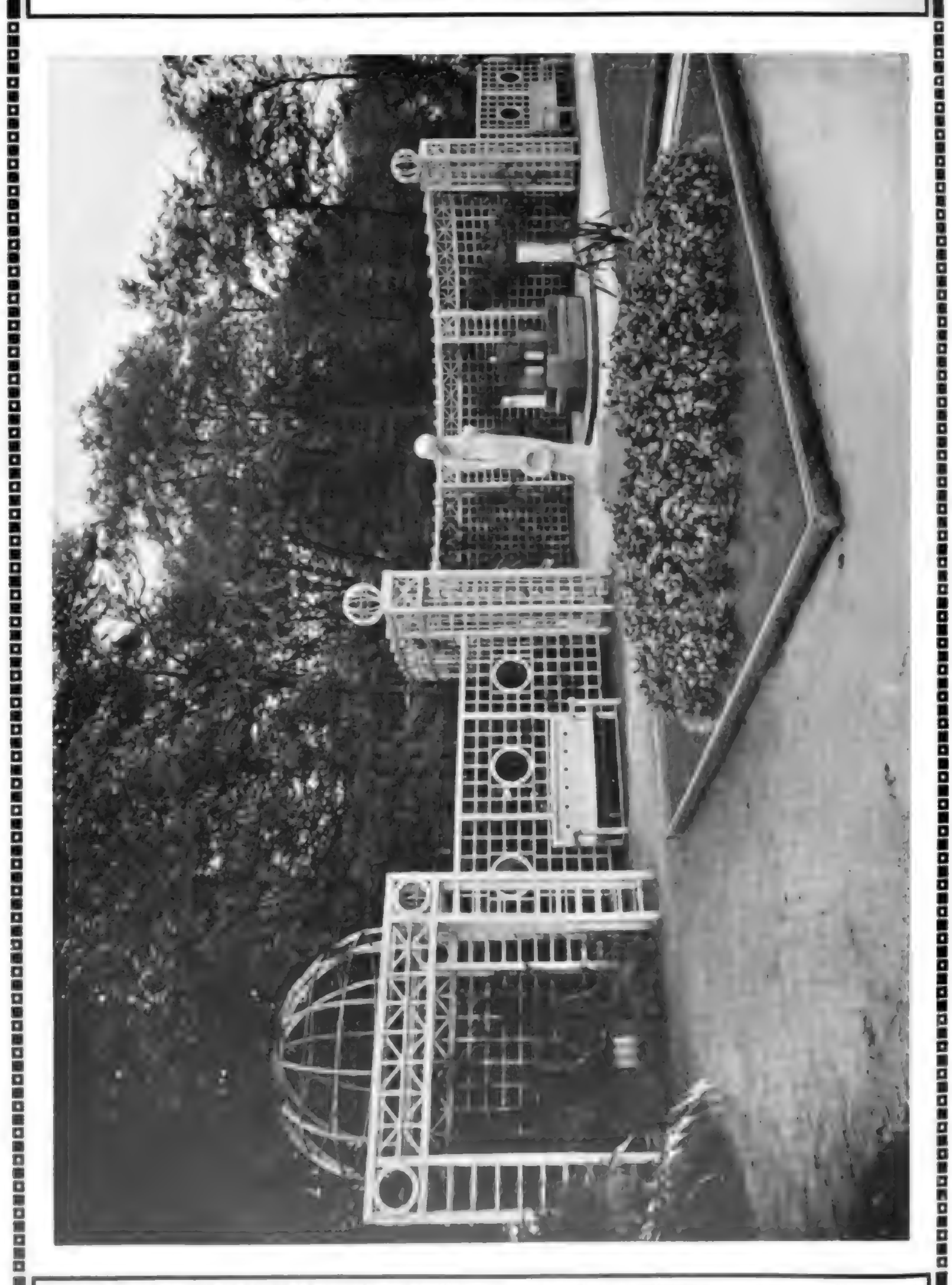
DIE ARCHITEKTONISCHE ANLAGE DER NORDWESTDEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN OLDENBURG 1905: SEITENBAU DER KUNSTHALLE MIT CAFÉ-ANBAU • BAUAUSFÜHRUNG VON A. & C. WESTERHOLT, OLDENBURG

Entwicklung, die dazu führte, ganz durchlaufen, kaum einer sie so wie er systematisch durchmessen.

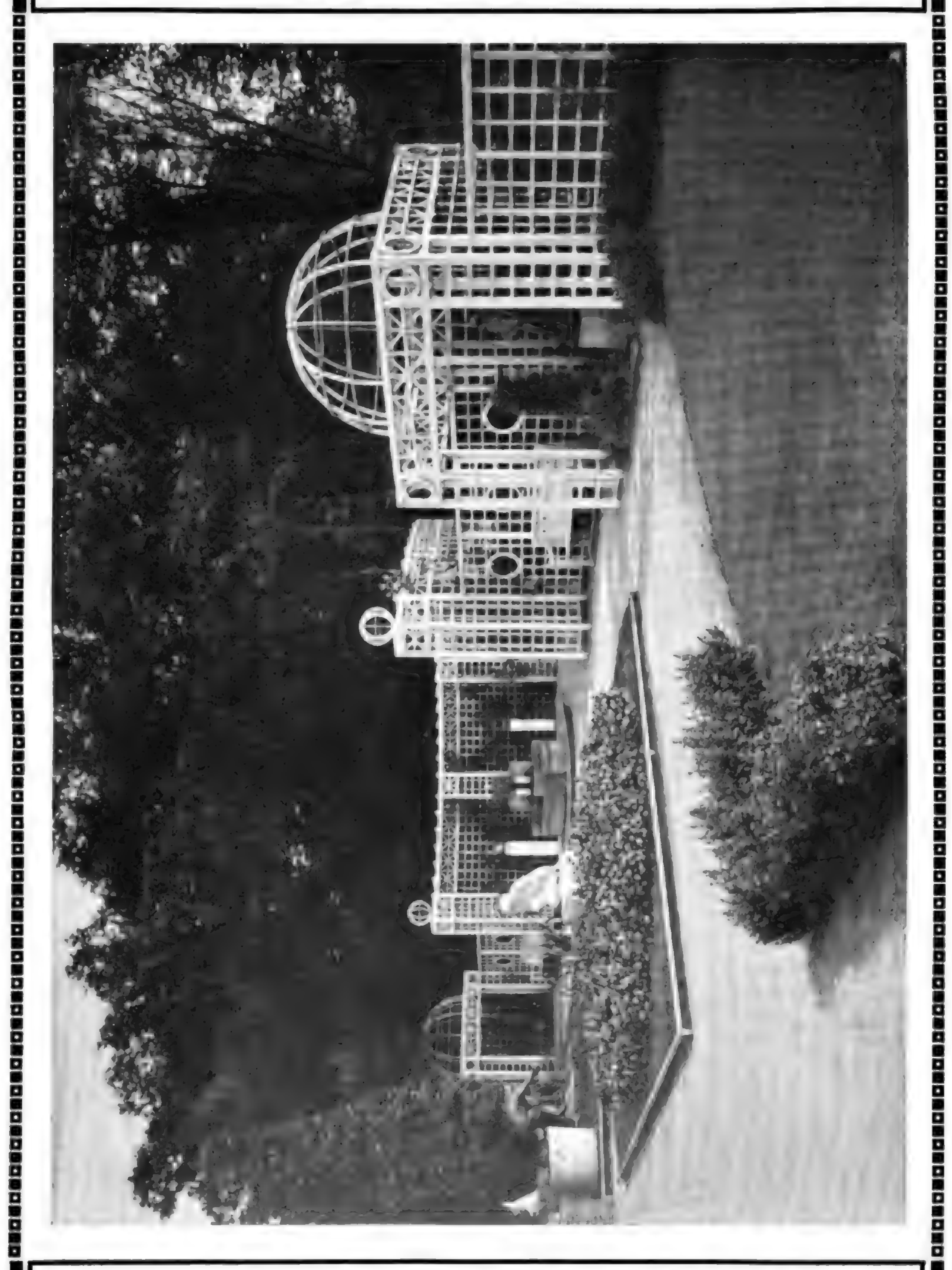
Nun steht er im Vorhof seines Zieles; das erste größere, für einen bedeutsamen idealen Zweck und für das große Publikum bestimmte Werk, den Oldenburger Kunstausstellungsbau, hat er geschaffen und zwar in einer Art, wie sie wieder systematisch aus seinen Bestrebungen und aus seiner künstlerischen Auffassung hervorgewachsen ist. Kam es ihm bei seinem ersten Bau, der Villa in der Darmstädter Künstlerkolonie, noch vorwiegend darauf an, das konstruktive Prinzip zu betonen, so hat sich bei seiner Oldenburger Aufgabe schon in bedeutend höherem Grade neben dem konstruktiven das in bestem Sinn künstlerisch Formale, auf den Stil angewendete, zugesellt und ausgeprägt. Das Konstruktive vermählt sich auf das innigste mit der architektonisch ästhetischen Verhältniswirkung, in der BEHRENS wie gerade die großen Baumeister aller Zeiten mit das Geheimnis des wirklich dauernd Schönen in der Architektur erkannt hat. Sicherlich ist am allerwenigsten er der Meinung, daß etwa Proportionen wie der goldene Schnitt oder Figuren an sich als Grundlage genügen, um ein künstlerisches Bauwerk erstehen zu lassen. Das hieße Kunst nach Rezepten schaffen wollen. Sein reges Interesse für Maßverhältnisse in der Architektur geht auf diese als auf das Motiv, den durchgehenden Rhythmus, den jedes echte künstlerische Gebilde haben muß. Das Problem für unsere Zeit besteht für ihn darin, „nach dem Rhythmus und den Bedingungen unserer Zeit zu schaffen". Wie sehr er den Wert der rhythmischen Maßverhältnisse und grundlegenden Figuren, deren Zahl der Möglichkeit nach eine sehr große sein kann, in ihrer Anwendung aber stets für das vorliegende Objekt eine charakteristische sein muß, für die Architektur richtig einzuschätzen weiß, geht aus einem von ihm in Oldenburg über das Thema „Architekt und Künstler" gehaltenen Vortrag hervor, wo



DIE ARCHITEKTONISCHE ANLAGE DER NORDWESTDEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN OLDENBURG 1905: ANSICHT AUS DEM KUNSTGARTEN



DIE ARCHITEKTONISCHE ANLAGE D. NORDWESTDEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN OLDENBURG 1905: ANSICHT AUS DEM KUNSTGARTEN • AUSFÜHRUNG D. HOLZARBEITEN V. A. & C. WESTERHOLT, OLDENBURG-OSTERNBURG



DIE ARCHITEKTONISCHE ANLAGE D. NORDWESTDEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN OLDENBURG 1905: ANSICHT AUS DEM KUNSTGARTEN ■ AUSFÜHRUNG D. HOLZARBEITEN V. A. & C. WESTERHOLT, OLDENBURG-OSTERNBURG



DIE ARCHITEKTONISCHE ANLAGE DER NORDWESTDEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN OLDENBURG 1905: ANSICHT DES GRAPHIKSAALES UND DES LESEZIMMERS DER KUNSTHALLE



DIE ARCHITEKTONISCHE ANLAGE DER NORDWESTDEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN OLDENBURG 1905: INNERES DER HALLE • STANDBILD „MEDEA" VON BILDHAUER PAUL PETERICH, MÜNCHEN



DIE ARCHITEKTONISCHE ANLAGE DER NORDWESTDEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN OLDENBURG 1905
AUSZEN- U. INNENANSICHT D. PAVILLONS D. DELMENHORSTER LINOLEUMFABRIK ANKER-MARKE, DELMENHORST



DIE ARCHITEKTONISCHE ANLAGE DER NORDWESTDEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN OLDENBURG 1905: AUSZEN- U. INNENANSICHT DES ZIGARRENPAVILLONS • BAUAUSFÜHRUNG VON A. & C. WESTERHOLT, OLDENBURG

er sagte: „Nun freilich — und dies möchte ich stärker betonen — liegt in noch so geistvollem System kein Schlüssel, der das Tor zur göttlichen Kunst erschließt, sondern es kommt alles auf das Persönliche, auf das Intuitive an. Das Temperament und die Begabung des Künstlers sind die Grundbedingungen. Ist aber in Leidenschaft die Idee geboren, so wird dadurch, daß der Künstler sich durch Objektivität und Geschmack beschränkt, sie sich zur einheitlichen großen Form ausdehnen.“ In diesem Sinne legt er seinen Bauwerken Verhältnismaße und Figuren zugrunde, in dem Bewußtsein, daß erst die Durchdringung des ganzen künstlerisch konzipierten Werkes in allen seinen Teilen mit einem Motiv eine wirkliche Harmonie schafft. Bei dem Oldenburger Ausstellungsgebäude in seiner Gesamtanlage einschließlich des Gartens und des großen repräsentativen Platzes vor demselben mit seinen Nebengebäuden finden wir das völlig einheitlich zum Ausdruck gebracht. Dort sind die Verhältnisse der einzelnen Formen zu einander und zum Ganzen durch sich im gleichen Abstand und gleichen Winkeln kreuzende, parallele Linien bestimmt und damit für die Flächenteilung der Gebäude wie der sie umgebenden Anlagen der gleiche Rhythmus als Einheit angegeben. Es ist leicht, dies Motiv an dem Oldenburger Bau durchgehend zu verfolgen und sich über die Wirkung dieses Motives Rechenschaft zu geben. Der unleugbar geschlossene, harmonische Eindruck ist das Ergebnis, das zu erreichen dem Baumeister völlig gelungen ist.

Dies über die Sache als Ganzes; bezüglich der Einzelheiten wird das Gesagte durch die Abbildungen hinlänglich veranschaulicht.

DR. OTTO KREBS-Hamburg

EIN NEUES DENKMAL VON LUDWIG HABICH



wurde in Darmstadt auf der Mathildenhöhe am Aufgang zur Künstlerhausstraße enthüllt. Es verdankt einer Anregung des Großherzogs von Hessen seine Entstehung, ist dem Andenken des Darmstädter Schriftstellers GOTTFRIED SCHWAB gewidmet und wurde im Auftrag von dessen Witwe von Prof. LUDWIG HABICH ausgeführt. In äußerer Anlehnung an das Motiv der herrlichen Adorantenstatue der altgriechischen Kunst hat HABICH die schlanke Jünglingsgestalt eines zum Lichte emporstrebenden Genius gebildet. Er ist in keinem früheren Werke glücklicher im Ausdruck frischer Kraft und fröhlicher Lebensbetätigung gewesen; in keinem hat sein prächtiges Talent so unmittelbar gegeben. Dichtes Buschwerk umschließt die ganze Denkmalsanlage, die für sich nochmals durch eine große Rundbank aus Stein konstruktiv zusammengefaßt wird. Die lebensgroße Geniusfigur ist aus Bronze, der Sockel, den ein Porträtmedaillon GOTTFRIED SCHWABS ziert, aus hellgrauem Lahnkalkstein, einem sehr wirkungsvollen, hier zum ersten Mal zu künstlerischem Zwecke verwandten Material. In die dicken Schlußplatten der Bank sind zwei Reliefs aus Bronze nach Motiven SCHWAB'scher Dichtungen eingelassen, ein ausfahrendes Wickingerschiff — an das populär gewordene „Flottenlied“ erinnernd — und ein Pegasus am kastalischen Quell. Beide Darstellungen sind in der prägnanten Schärfe und Lebendigkeit des Ausdrucks glücklich geraten. -r.

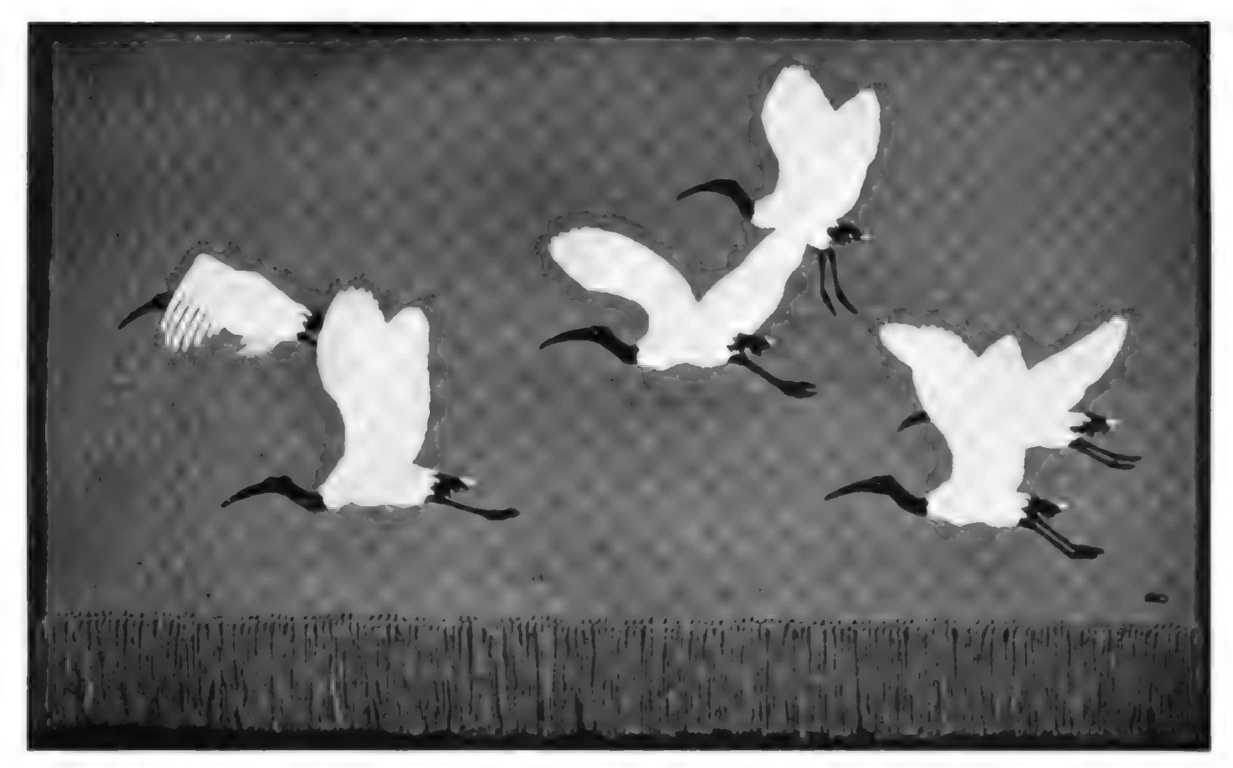


LUDWIG HABICH — DAS SCHWAB-DENKMAL IN DARMSTADT





RELIEFS VOM SCHWAB-DENKMAL IN DARMSTADT



WANDTEPPICH MIT AUFNÄHARBEIT • ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON ARTHUR DIENER, FÜRSTENBERG I. M.

BÜRGERLICHE ZIMMER

Im allgemeinen zeigt die Physiognomie moderner Innenräume vieles von den persönlichen oder allzu persönlichen Eigenheiten des Künstlers, der sie entwirft, meist sehr wenig jedoch von den eigenen Nuancen dessen, dem sie bestimmt sind. Es scheint schwierig, zwischen diesen Momenten einen Ausgleich zu finden. Denn die künstlerische Selbstherrlichkeit glaubt, alle Welt könne beständig die gleiche sensitive Farbenzusammenstellung und die Hirngespinste einer pathologischen Ornamentik um sich sehen. Anderseits entscheidet für den modernen Gesellschaftsmenschen nicht die persönliche Forderung, sondern das allgemeine Niveau. Für dieses aber ist die marktschreierische Kostbarkeit des Materials ausschlaggebend, ein Gesichtspunkt, der ästhetisch sehr zu wünschen übrig läßt.

Was uns heute fehlt, ist eine gesunde und ehrliche künstlerische Auffassung, die auch der Anforderung der bürgerlichen Mehrheit entgegenkommt. Hier liegt der Grund der allgemeinen Teilnahmslosigkeit. Unsere modernen Ausstellungszimmer entsprechen meist in keiner Weise der üblichen Lebensgewohnheit. Denn das bürgerliche Zimmer verlangt nach Brauchbarkeit und nach gewissen persönlich bestimmten Erfordernissen des alltäglichen Lebens, nach Dingen, an die man heute wenig zu denken pflegt.

Auf der Großen Berliner Kunstausstellung sind in diesem Jahre Wohnräume zu sehen, die in jener Beziehung einige entwicklungsfähige Anschauungen enthalten. Ein Wohn- und Speisezimmer nebst Wintergarten von ALFRED ALTHERR und ein Jagdzimmer von B. VON HORNSTEIN. Wenn diese Räume hier auch bei weitem nicht als mustergültig hingestellt werden, so bilden sie dennoch in ihrer gesunden Natürlichkeit ein angenehmes Gegenstück zur verschwenderischen Willkür der heute üblichen Innenausstattung. Das Zimmer ALTHERRS atmet sogar eine gewisse Gemütlichkeit, eine Eigenschaft, die freilich längst als veraltet gilt, und vielleicht ist es bedenklich, ihr ohne weiteres zuzustimmen, wenn sie wie hier zu großem Teile auf Kosten einer erheblichen Einschränkung des Luftraumes durch eine niedere Decke erreicht wird.

Die Farbenstimmung des Raumes wird im wesentlichen durch das Dunkelgrün der Wandtapete, den weißen Fries und das Ockergelb des Möbelbezuges bestimmt. Man denkt an gewisse Farbenklänge der Biedermeierzeit, die

hier in einfachen Eichenmöbeln, dem runden Tisch und niedern Sofa, einem einfachen antikischen Kachelofen und kleinen ovalen Bildern festgehalten werden. Diese ganze Art verrät eine Neigung zu novellistischen Momenten, die bekanntlich leicht vom eigentlich Künstlerischen ableitet und zu allerlei Aeußerlichkeiten verführt. So ist in einer Fensternische mit Spinnrocken das deutsche Gemüt doch etwas allzu lebhaft bedacht.

Der lichte Wintergarten ALTHERRS zeigt einfache rote Möbel mit Geflecht in der Art des Wieners HOFFMAN, überzeugend in der Form und der belebenden Durchbrechung, jedoch ohne bemerkenswerte Eigenheit.

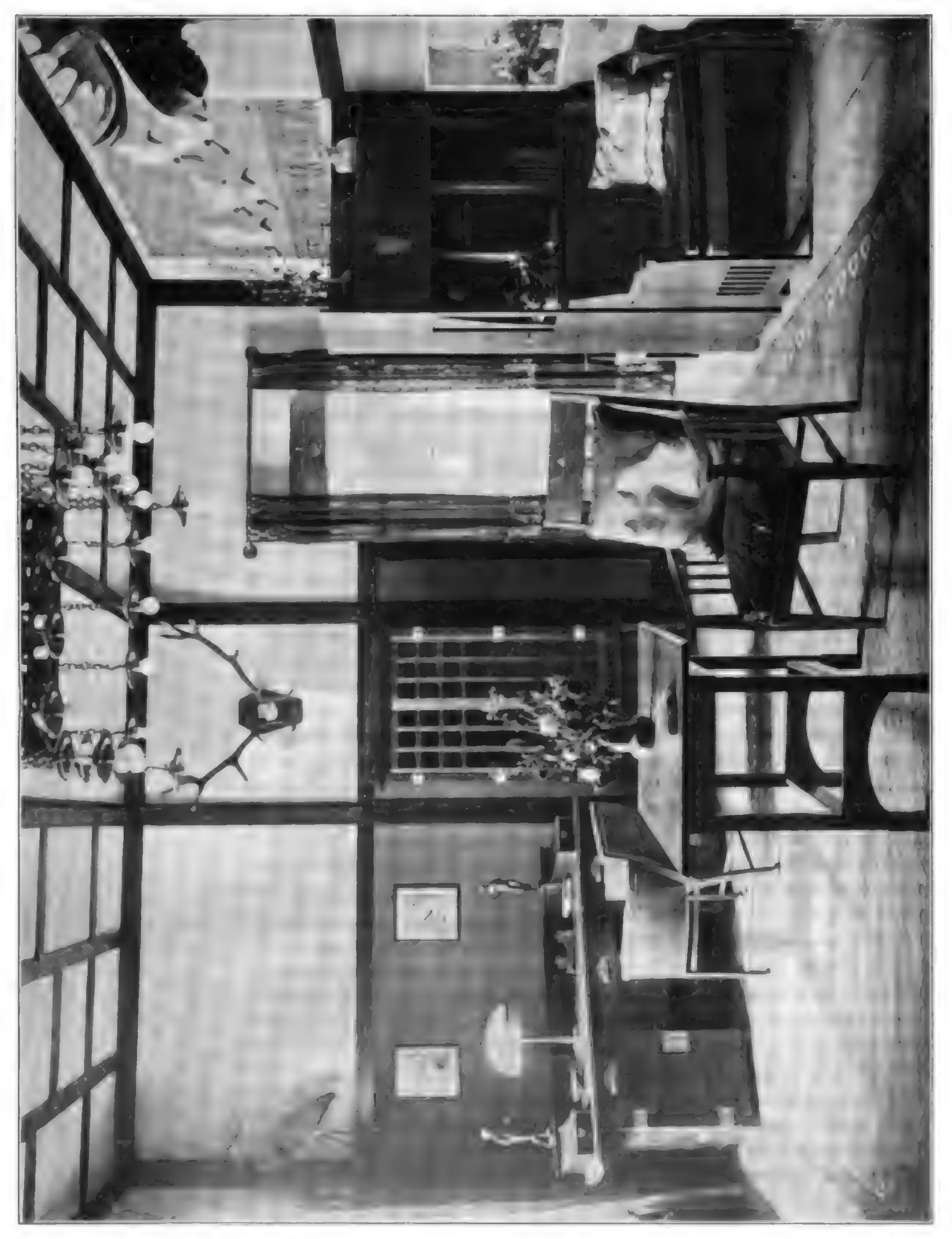
In diesem Raume sind farbig interessante Arbeiten des Keramikers R. v. HEIDER ausgestellt.

In ähnlicher Weise wird ein Jagdzimmer in dunklem Eichenholz von BALTHASAR FREIHERRN VON HORNSTEIN bemerkenswert durch die Einfachheit der derben Mache und den stabilen Aufriß der modern vereinfachten Art des älteren Herrenzimmers. Die eigentliche Bestimmung ist durch Hirschgeweihe ziemlich äußerlich charakterisiert. Nische und bogenartige Einbauten mit Sitzgelegenheit und Bücherschränken beschränken und erweitern den Raum. Die Möbel zeigen einfache, für den modernen Arbeitsmenschen brauchbare Formen; freilich könnte auch hier noch allerlei Unruhe herausgestrichen werden.

Auf dem weißen Untergrunde des Wandfrieses hängt ein vorzüglicher Behang von ARTHUR DIENER in Aufnäharbeit mit fliegenden Vögeln, dekorativ sehr wirkungsvoll und besonders bemerkenswert, weil die Einfach-



BALTH. V. HORNSTEIN, HERRENZIMMER EINES JAGDFREUNDES • AUSGEF. VON DITTMARS MOBELFABRIK, BERLIN



BALTHASAR VON HORNSTEIN — HERRENZIMMER EINES JAGDFREUNDES

AUSGEFÜHRT VON DITTMARS MÖBELFABRIK, BERLIN



ALFRED ALTHERR • WOHN- UND SPEISEZIMMER • AUSGEFÜHRT VON J. C. PFAFF, BERLIN

heit und Schnelligkeit dieser Technik unserer heutigen an Impressionen gewöhnten Anschauung aufs natürlichste entgegenkommt. In einer anderen Abteilung der Ausstellung ist eine besondere Gruppe von ähnlichen Arbeiten und Intarsien dieses Künstlers zusammengestellt.

Alles in allem sind diese Räume nur erst schwache Versuche zur Neugestaltung der bürgerlichen Wohnung. Eine Reform auf diesem Gebiete ist doch nicht so einfach, wie es schlechthin scheinen mag. Dazu gehört vor allem ein Vertrautsein mit tieferen kulturellen Momenten, das nicht jedem zur Verfügung steht. Schließlich ist es nicht allzuschwierig, ein leidlich gutes Zimmer zu entwerfen, etwas Geschmack und Verständnis für Material oder technische Durchführung, und es wird schon einiges zustande kommen. Das allein entscheidet nicht. Im letzten Grunde handelt es sich um gewisse Vorkehrungen und Vorerlebnisse, die dem Menschen von heute ein leichteres Abfinden mit den Dingen seiner Umgebung gestatten. Die Nervosität des heutigen Erwerbslebens bringt es mit sich, daß wir alle Ecken und unruhigen Elemente tunlichst zu meiden wünschen. Dazu kommt in allen Dingen eine größere Vertiefung und Nuancierung. Nicht der grobe Effekt mehr entscheidet, sondern die einfache Klarheit der Stimmung und die Intimität ihrer Nuancen. MAX CREUTZ

LESEFRÜCHTE:

Alle Kunst würdig des Namens umfaßt die Energie, nicht die des menschlichen Körpers allein, noch die der menschlichen Seele allein, sondern beide ineinander verschmolzen, sich gegenseitig lenkend und leitend: gute Hand- und Fingerfertigkeit, zu der sich gute Gemütsstimmung und Herzensarbeit gesellt.

John Ruskin

•

Kunst treiben sollte heißen: das treiben, was man nicht lassen kann, und künstlerischer Unterricht sollte heißen: Unterweisung in dem, worauf es wesentlich und unterschiedlich in jeder einzelnen Gattung ankommt und nicht: unterschiedslose Beibringung der Konvention, und wenn es sogar eine gute wäre.

Hermann Obrist



ALFRED ALTHERR • WOHN- UND SPEISEZIMMER • AUSGEFÜHRT VON J. C. PFAFF, BERLIN

NEUE BÜCHER

E. GORDON CRAIG. »Die Kunst des Theaters.« Uebersetzt und eingeleitet von Maurice Magnus, mit einem Vorwort von Harry Graf Kessler. Verlag von Herm. Seemann Nachf., Berlin und Leipzig 1905. Preis M. 1.50.

Das hübsch ausgestattete kleine Heft enthält außer mehreren interessanten Dekorations- und Inszenierungs-Entwürfen Gordon Craigs ein Kapitel aus dessen großem Buch über »die Kunst des Theaters«; ein in Dialogform geschriebenes Kapitel, welches des Künstlers Ideen über eine Reformierung der Bühne, seine Forderungen an Direktor und Dekorationsmaler, an Inszeneur und Regisseur, an Darsteller und — Dichter im wesentlichen enthält oder doch andeutet. Am liebsten sähe der Autor alle jene Mit-Schöpfer einer dramatischen Bühnenaufführung in einer Person vereinigt: in einem genialen »Künstler der Kunst des Theaters« wie Gordon Craig von seinem Herausgeber selbst genannt wird. — Viele der von dem phantasievollen Neuerer angestrebten Umwälzungen würden für unser heutiges, von ganz falschen Voraussetzungen ausgehendes Theater von größter Bedeutung sein und künstlerisch verwöhnten Augen da Genuß schaffen, wo heute nur Qual für sie vorhanden ist: die Betonung dramatisch steigernder, rhythmisch überzeugender, malerisch fesselnder Faktoren würde Wirkungen ermöglichen von bisher nicht erreichter Intensität und dekorativer Schönheit. — Andererseits ist nicht zu leugnen, daß Gordon Craig, trotz seiner scheinbar fast unbegrenzten Vielseitigkeit, in einem einseitigen Extrem befangen ist, indem seinen Bühneneffekten nicht nur — wie er meint — das literarische Element im Drama geopfert wird, sondern von vorneherein die eigentliche, weil innerlich dramatische Handlung, um derentwillen, zu deren Offenbarung doch das ganze Schauspiel da ist. Gordon Craig ist eben seinem ganzen Empfinden nach Theaterkünstler, aber nicht Dramatiker; das Endergebnis seiner Forderungen wäre eine Art Diorama — wenn auch gewiß ein sehr künstlerisches — mit oder ohne erklärenden Text, mit oder ohne begleitende Musik; der Dichter stünde im Dienst des Bühneneffektes, nicht dieser im Dienste des Dichters.

Besonders hinweisen möchten wir noch auf Graf Kesslers feinsinniges, voll eingehendsten Verständnisses für Gordon Craig geschriebenes Vorwort. Es öffnet dem Leser das Auge für die Elemente, mit denen Craig arbeitet, für die Werte, durch welche er unsrer heutigen Bühnenpraxis so weit überlegen ist, für die reichen und segensreichen Anregungen, die wir aus seinen Phantasien schöpfen können.



ALFRED ALTHERR • WINTERGARTEN • KERAMISCHE ARBEITEN VON RUDOLF VON HEIDER

AUSFÜHRUNG DER MÖBEL VON J. C. PFAFF, BERLIN

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



DIE KUNST AUF DER BERLINER FÄCHER-AUSSTELLUNG 1905

(VERANSTALTET IN DEN SALONS VON FRIEDMANN & WEBER, BERLIN)

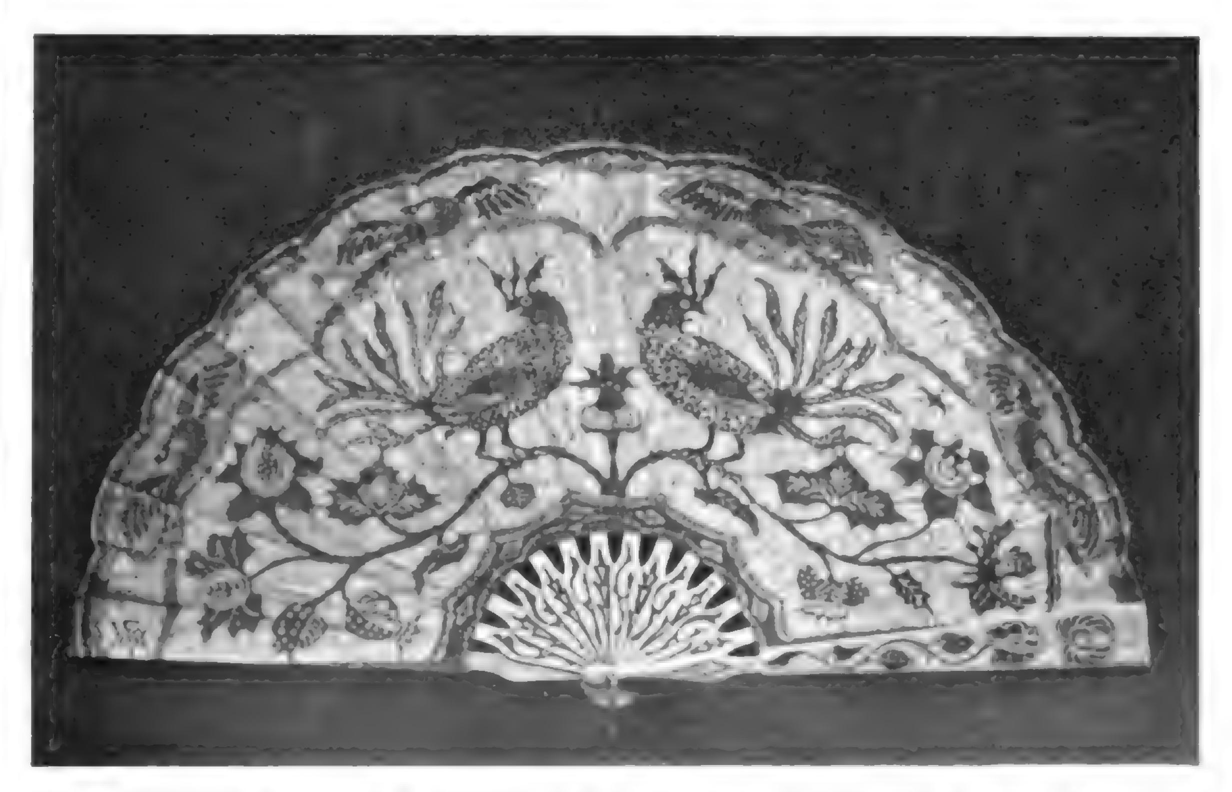
Alle pädagogische Kunstkritik bedroht die Gefahr, Folgen für Veranlassungen zu nehmen und nur an ihre Ideale zu denken, statt an die Gelände, in die sie gepflanzt werden können. Läßt sich solche Willkür noch allenfalls bei der Betrachtung der abstrakten Kunst rechtfertigen, die sich gewöhnt hat, lediglich mit der großen Persönlichkeit zu rechnen, im Gewerbe wird die gleiche Abstraktion zur Torheit. Seit hundert Jahren werden Bilder ohne Hoffnung auf konkreten Zweck gemalt. Wir haben schon Häuser-Ausstellungen gehabt, aber im allgemeinen sorgt der Kostenpunkt dafür, daß sich Häuser nicht zu abstrakten Dingen auswachsen. Dieselbe Gefahr bedroht die Aesthetik des zierlichen Dings, dem diese Zeilen gelten. Kann man den Niedergang der Sorgfalt, die ihm einst gewidmet wurde, in die allgemeine Dekadenz unseres Gewerbes im 19. Jahrhundert einschließen? Ich glaube nicht. Wenn es schon schwer fällt, anzunehmen, die Juwelen der Frau seien heruntergekommen, weil das Möbel verdarb; daß es dem Fächer aus demselben Grund gerade so ging, wird niemandem einleuchten. Die Vermutung liegt nahe, daß die Frau daran schuld ist. Und zwar trifft sie die Verantwortung schwerer als in der Juwelenfrage. In dieser ist sie seit grauen Zeiten der passive Teil gewesen, auserkoren, entweder den Geschmack oder die Höhe der Renten der freundlichen Spender zu repräsentieren. Den Fächer aber machte sie selbst. Er war ihr Werkzeug. Sie brauchte ihn. Die Damen des Dixhuitième bedienten sich seiner als Stenographie, die das ganze Vokabularium enthielt, das beim Stelldichein anfängt und mit der kühlen Entschuldigung, gestern unpäßlich gewesen zu sein, schließt. Der Ehrgeiz der Kaiserin Eugenie, der holden Grazie, die am Hofe ihrer königlichen Vorgängerinnen geherrscht hatte, eine würdige Folge zu geben, ging so weit, die Fächersprache wieder zu beleben. Aber wie so manche andere Gebärde des zweiten Kaiserreichs trotz der schwer unterschätzten Kultur des Hofes Napoleons III. nicht die Legitimität der Tradition zu ersetzen vermochte, so blieb auch dieser Versuch auf die Laune einer schönen Fürstin beschränkt. Der Fächerschlag ging nicht mehr mit der Empfindung der Frau im gleichen Schritt, die seit der Revolution die Lust verloren hatte, die Geste gar zu dicht zu verschleiern. Die Posen, die GUYS mit Meisterschaft aquarellierte, bedurften nicht mehr der Zeichensprache. Der Fächer war in seinen guten Zeiten ein Ornament der Frau wie das Aushängeschild an den Häusern dieser Epoche, das den Titel der Behausung trug. War Schild und Schutz- und Angriffswaffe zugleich, und sein Schmuck glich den kostbaren Einlagen, die sich die Kavaliere in ihre Lieblingsdegen graben ließen. Dafür hat die Neuzeit keinen Platz und keine Zeit mehr. Es fehlt der Frau in unseren Gesellschaften der genügende Raum, um das Spiel zu entfalten, an dem einst die Blicke der Glücklichen und Genarrten mit Hoffnung und Zweifel hingen. Die Atmosphäre um unsere Frauen ist durch Intellektualität verdorben. Sie sprechen nicht über Liebe, sondern über psychologische Dramen, reden über Kunst und die Frauenfrage, und wenn sie diese Dinge auch nicht annähernd so verstehen wie das Lieblingsthema des Jahrhunderts der Schäferspiele, sie genügen, um in ihre Stirnen Falten zu ziehen, um ihre Gesten männlich und häßlich zu machen, um ihren Reiz zu verarmen. Der feine Duft, der einst den Fächern entströmte und wie eine warme, betörende Welle den Knieenden umfing, ist dem witzigen Wort der nur zu Geistreichen gewichen, und mit dem undifferenzierten Parfüm des Schnupftuchs mischt sich der Geruch der kategorischen Seife.

Ich gestehe, daß ich nicht weiter darüber

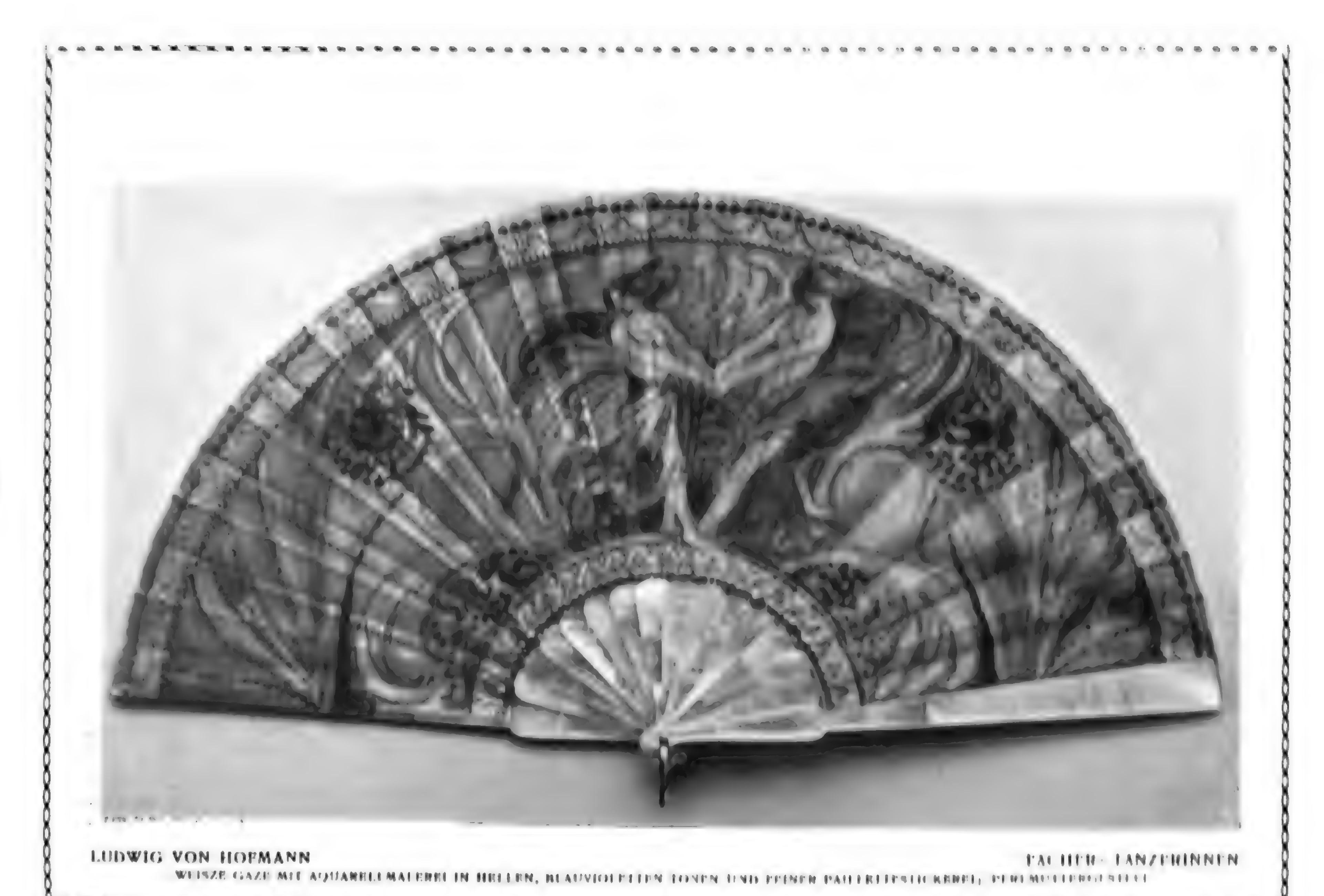
nachdachte, als die energische Urheberin unseres Ausstellungsplanes, Frau MARGARETE ERLER, mir die unverdiente Ehre erwies, meine Unfähigkeit zur Mitarbeit zu beanspruchen. Man ist von unseren Damen Veranstaltungen so entlegener Art gewohnt, daß sich diese Ausstellungsidee mit dem Cachet einer angenehmen Harmlosigkeit schmückte. Langsam erwärmte man sich für den Plan. Die Suggestion der Rekonstruktion ist unwiderstehlich, auch wenn es sich um den Wiederaufbau von Luftschlössern handelt. In Berlin, der Stadt des Militärs in jeglicher Form, der Stadt Wertheims und der Droschken zweiter Güte, auf zarte Dinge zu sinnen, wird dem Leser phantastisch erscheinen. Und doch ist die Idee Tatsache geworden. Berlin macht alles, also auch eine Fächer-Ausstellung. Vor acht Tagen in der Börsenstunde wurde sie eröffnet. Die Veranstaltung entbehrte nicht des Charmes. Wir hatten uns eines der wenigen Lokale Berlins gewählt, die noch nicht zu Bazaren geworden sind. Behagliche Zimmer mit zierlichen Rokoko-Möbeln. Darin wogte die Menge. Jede Dame, die um 12 Uhr schon aufgestanden war — und in Berlin steht man sehr früh auf — war erschienen, um sich die erste Sensation des Winters nicht entgehen zu lassen. Trotzdem bereuten wir die frühe Stunde. Die Damen waren noch zu frisch. Das gesunde Rot der soeben in Pontresina und Oberbayern reparierten Backen ging mit den zarten Tönen der Fächer nicht zusammen. Die Toiletten waren durchaus nicht im Stil. Die bekannte Nuance der Demi-Saison bei zweifelhaftem Wetter, meistens noch aus dem Vorjahre. Auch die Gespräche hatten noch rustikanen Anstrich. Beileids-Beteuerungen für die während des Sommers Verblichenen, Gratulationen für die dazu Gekommenen. Der Ton, mit dem man abends schließt, gibt nie den Anfang des nächsten Tages. Man war noch nicht drin, hatte noch keinen richtigen Hut, keine richtige Coiffure, kein richtiges Gesicht, fühlte sich eine Spur deplaziert. Und so ging es einem auch bei den Worten, mit denen VAN DE VELDE die Herrschaften begrüßte. Er sprach mit einem fast stilistisch wirkenden, stark französischen Accent weniger von den Fächern als von den Frauen, die ihn trugen, und von denen, die ihn nicht mehr tragen würden; sagte den Damen sehr reizende Dinge und versuchte, die frostige Feierlichkeit der matinalen Stunde zur lauschigen Alkovenplauderei zu verwandeln. Es klang sehr schmeichelnd, wenn man im Gedränge verborgen zuhörte. Man konnte wirklich einen Moment glauben, nicht in Berlin zu sein, und auf eine Zeit hoffen, die wieder verstehen würde, mit Fächern umzugehen. Sah man aber dann das ernste Gesicht des Sprechers, mit den von starkem Denken und rastloser Energie frühzeitig ausgearbeiteten Zügen, so kamen wieder Zweifel. Wir reden allenfalls mal zierliche Dinge zum Zeitvertreib. Bis zur Tat ist es weit. Wenn die Berliner Damen wirklich so weit kämen, wieder zu fächeln wie ihre Ahnen, denen Chodowiecki die Fächerblätter bemalte, würden Herren da sein, um sich scharmieren zu lassen?

Und doch ist die Tat, soweit es am Fächer liegt, Ereignis geworden. Ein ganzes Heer hat sich in die Vitrinen der Herren FRIEDMANN & WEBER versteckt und wartet nur der zarten Hände, um die Flügel zu regen. Im Mittelpunkt des Hauptsaales steht die Vitrine VAN DE VELDES, der auch bei diesem Spiel nicht vergaß, seiner Erfindung rationelle Wege zu weisen und aus dem Gerippe der Stäbe oder dem abschließenden Fries an der Peripherie sehr elegante Motive gewann. Daneben sind die zierlichen Arbeiten in allen möglichen Techniken aufgebaut, die Frau ERLER zugesteuert hat, Dokumente für die Verfeinerung des bürgerlichen Geschmacks, die nicht der Bedeutung entbehren. Daneben hundert andere mehr oder weniger gelungene Dinge in der von England und später von Wien propagierten weißen Spitzenart, in Stickerei und anderer Nadelarbeit, paillettiert, bemalt, gedruckt und schabloniert, sogar — und zwar mit großem Geschick — gebatikt. Was FLEISCHER-WIEMANS mit seinen Batikfächern für Veranda und Garten geschaffen hat, steht obenan. Im ganzen ein recht guter Durchschnitt. Man kann nicht verlangen, gleich hingerissen zu werden, aber wird von kaum einer Geschmacklosigkeit getroffen. Die Ornamentik hat mittlerweile soviele Adepten gefunden, daß man wohl versteht, den Halbkreis mit angenehmen Linien zu bevölkern. Die ganze Stilistik der letzten zehn Jahre spiegelt sich in der Ausstellung. Aber ich kann mir nicht helfen, sie ist zu nüchtern für das feine Gliederwerk des Fächers, und ich entdecke mich auf der atavistischen Sehnsucht nach den losen Meistern des 18. Jahrhunderts, die auch zuweilen in verlorenen Stunden für die großen Damen und für ihre Geliebten Fächer malten. Von den Pariser Glanzstücken, die das Signum WATTEAUS oder



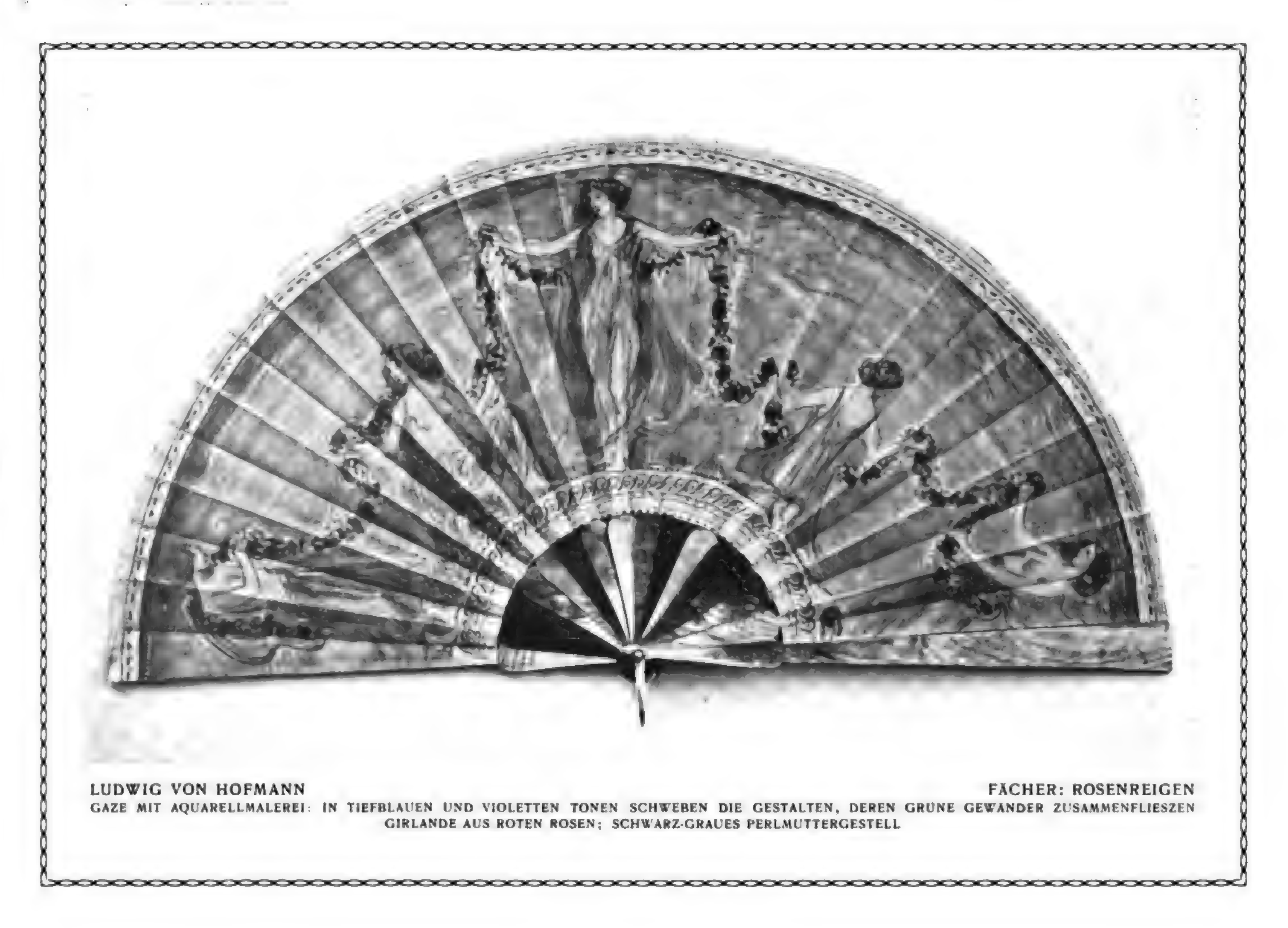


MAX FLEISCHER-WIEMANS • FÄCHER AUS JAPANISCHER ROHSEIDE MIT BATIKMALEREI



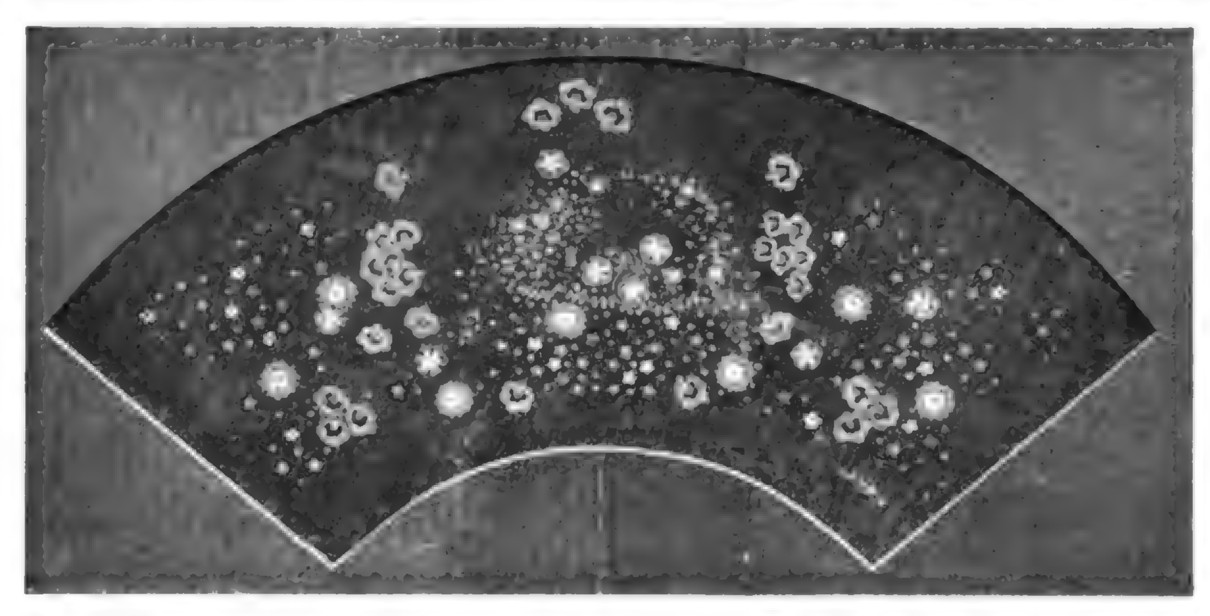
LUDWIG VON HOFMANN — FÄCHER: TÄNZERINNEN

WEISZE GAZE MIT AQUARELLMALEREI IN HELLEN, BLAUVIOLETTEN TÖNEN UND FEINER PAILLETTENSTICKEREI; PERLMUTTERGESTELL



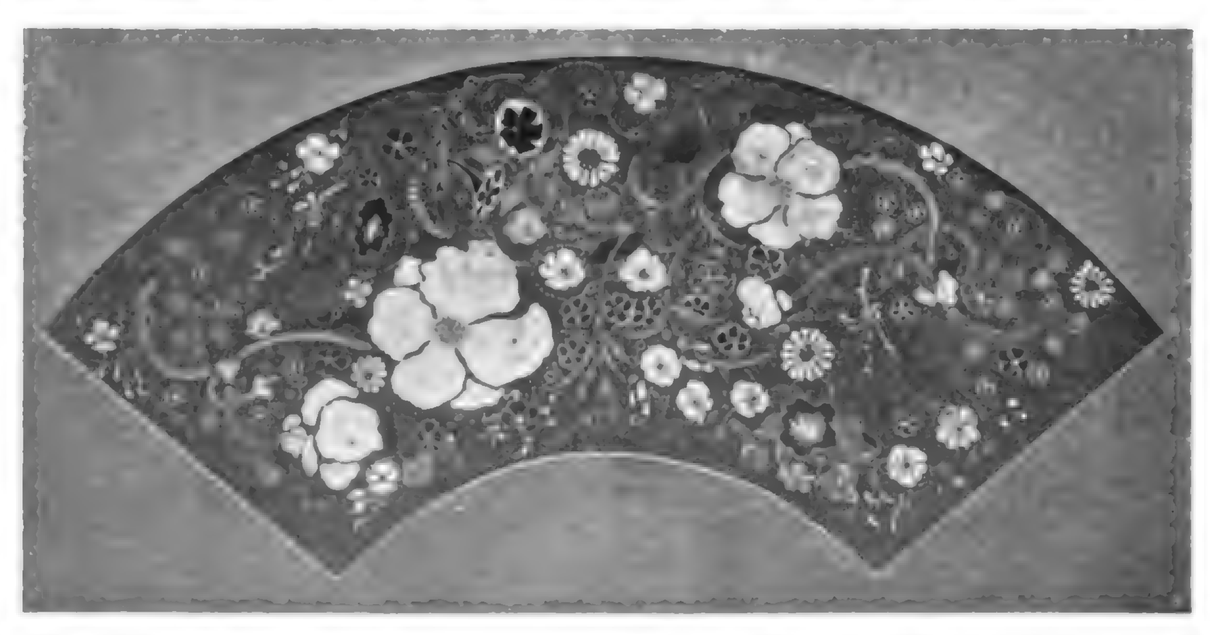
LUDWIG VON HOFMANN FÄCHER: ROSENREIGEN

GAZE MIT AQUARELLMALEREI: IN TIEFBLAUEN UND VIOLETTEN TÖNEN SCHWEBEN DIE GESTALTEN, DEREN GRÜNE GEWÄNDER ZUSAMMENFLIESZEN GIRLANDE AUS ROTEN ROSEN; SCHWARZ-GRAUES PERLMUTTERGESTELL

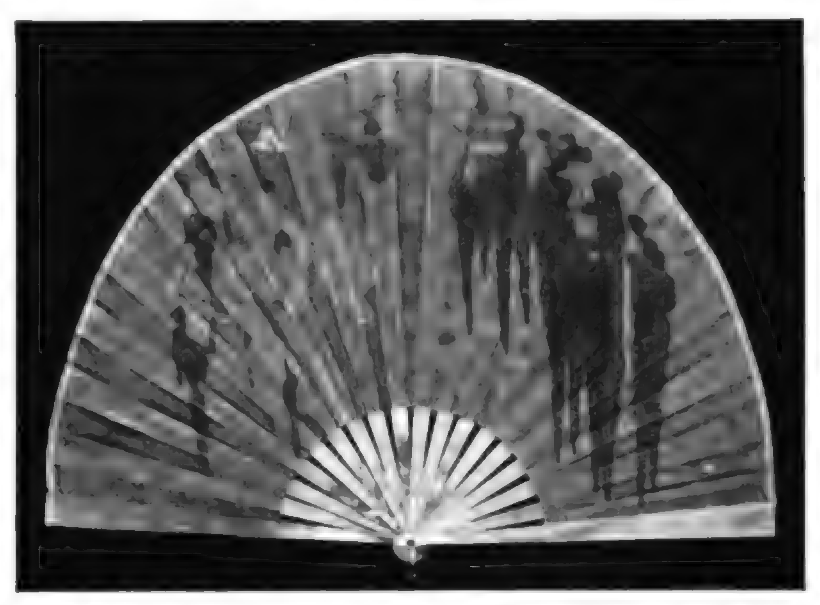


EMIL ORLIK GEMALTER FÄCHER (CHINESISCHES MOTIV)

Lancrets oder der St. Aubin tragen, ist natürlich kein einziges auf der Ausstellung. Dagegen zeigt die retrospektive Abteilung ein paar sehr hübsche handwerkliche Arbeiten, namentlich eine wertvolle Kollektion von à la Vernis Martin dekorierten Stücken und einige Bemalungen auf Haut, die den hohen Stand des Gewerbes noch am Schluß des 18. Jahrhunderts erkennen lassen. Von dieser Art von figürlichem Dekor, die nur für den Fächer, nicht auch für andere Dinge denkbar ist, enthält die moderne Abteilung sehr wenig. Die Staffelei-Maler schneiden schlecht ab. Von Liebermann ist nur ein Gelegenheitsstück aus früheren Jahren da, das er als Bräutigam zeichnete, und das noch nichts von dem kühnen Maler verrät. Die Jüngeren aus München und Berlin haben sich mit Karikaturen beholfen, um nachzuweisen, was sich alles von grotesken Scherzen auf einen geduldigen Fächer malen



EMIL ORLIK GEMALTER FÄCHER (INDISCH-PERSISCHES MOTIV)



LOTTE KLOPSCH GEMALTER FÄCHER
WEINROTE HÄNGENDE BLÜTENTRAUBEN AUF FAHLBLAUER SEIDE

läßt. Nur ein Einziger hat das Richtige getroffen und dargetan, daß Grazie und Zartheit im kleinsten Format nicht dem Persönlichen widersprechen: LUDWIG VON HOFMANN. Seine zwei Fächer sind nicht nur die Perlen der Ausstellung, sondern dürften zum Lebenswerk des Malers zählen. Er hat dem Aquarell auf Seide so entzückende Wirkungen entnommen, daß man den Wunsch nicht unterdrücken kann, HOFMANN möchte auf Kosten der Staffeleimalerei diesem Gebiete mehr Aufmerksamkeit zuwenden. Wir wußten schon vorher, daß ihm im kleinen Format die besten Dinge gelingen — man erinnere sich an seine Pastells — hier aber treten Form und Bestimmung des Gegenstandes als Helfer hinzu und erlauben HOFMANN die Betonung gerade der Eigenschaften, die ihm persönlich sind, und deren Zartheit die Aufgaben des Gemäldes nicht immer hinreichend erfüllt. Die Notwendigkeit, nicht nur den Umriß, sondern die Einzelheit der Handschrift am Bilde teilnehmen zu lassen, treibt HOFMANN zuweilen zu problematischen Versuchen. Er hat die große Malerei ursprünglich als Fächerkünstler, will sagen als Dekorateur, begonnen und suchte sich nachträglich mit der Differenzierung des Malerischen, die im Wesen der modernen Kunst begründet liegt, auseinanderzusetzen. Heute findet er eine Materie, die Seide, die sich seinem besonderen Fall anzupassen vermag. Hoffentlich ist er — nicht so bescheiden, sondern — so klug, die Anregung auszunützen. Er hat in CONDER ein lebendiges Exempel vor Augen. Es ist dem Engländer nie gelungen, seine märchenhaften Erfindungen von der Seide auf die Leinwand zu übertragen und seinen Gemälden auch nur annähernd denselben Charme zu geben, der seinen Panneaux, die raffinierte und mit Mammon gesegnete Liebhaber zu Kissen und Gardinen benutzen, eigentümlich ist. Seine Fächer sind auf der Ausstellung verspätet eingetroffen und dürften nicht wenig zum Erfolg der Veranstaltung beitragen.



Eine ähnliche Ueberraschung brachte CURT HERRMANN. Auch seine beiden Fächer zeigen, wieviel die Formatfrage bei einer Kunst bedeutet, die auf die Dekoration hindrängt, die Mittel kennt und nur noch des rechten inneren Zweckes bedarf, um das Zusammengeschlossene der Erscheinung zu geben. Das Technologische, das zuweilen in HERRMANNS Bildern verstimmt, findet in dem kleinen Rahmen keinen Platz und weicht einer weniger bewußten Ausnützung der Farbenteilung, die den Künstler hier viel mehr als Beherrscher der Technik erscheinen läßt als in seinen Gemälden.

* * *

So ließen sich noch allerlei glückliche Vorteile der Kunst aus unserer bescheidenen Veranstaltung voraussagen. Nur, frage ich mich, nützen sie dem seit dem 18. Jahrhundert verblichenen Zauber? Können die Maler, die immer nur an sich denken und, wollen sie etwas Tüchtiges fertig bringen, immer nur an sich denken müssen, das eigene Leben des Fächers wieder erwecken? Und selbst wenn es gelänge und wir in der nächsten Ausstellung übers Jahr noch reizendere Dinge brächten, noch würdiger, den Vorbildern der Vergangenheit zur Seite zu treten: können die schönsten Fächer die Frau, ohne die unsere Mühe abstrakt bleibt, der Verzauberung entreißen?

MEIER-GRAEFE



CONSTANTIN SOMOFF • ENTWURF FÜR EINEN GEMALTEN FÄCHER



C. F. MORAWE • STILFÄCHER AUS GESCHNITZTEM ELFENBEIN MIT STRAUSZENFEDERN • INNENFELD SCHILDPATT

DIE BERLINER FÄCHER-AUSSTELLUNG 1905

Die Berliner Fächer-Ausstellung 1905 will einem recht vernachlässigten Schmuckgewerbe — dem Fächer — zu neuem Leben verhelfen. Die künstlerische Gestaltung der Ausstellung lag in den Händen eines Komitees von Malern und Schriftstellern*), dem die Aufgabe zufiel, die Resultate neuzeitlicher Kunst, welche seit den letzten Jahren auf diesem Gebiete bekannt geworden, hier zu vereinigen und außerdem auch durch Einladung an die Künstler zu neuen Versuchen in dieser ebenso intimen wie liebenswürdigen Kleinkunst anzuregen.

Die Internationale Fächer-Ausstellung Karlsruhe 1891 hatte nur in einem kleinen Kreise gefördert. Die Fächerkunst war aus der Phantasie des Künstlers entschwunden. Auch das Kunstgewerbe gönnte der Gestaltung des Schmuckfächers keinerlei Beachtung. So schwand naturgemäß auch bei dem kunstsinnigen Publikum nach und nach das Interesse an ihm. Man begnügte sich mit dem, was die Mode brachte, ohne Nachdenken, kritiklos. Das verständnisvolle Interesse des Publikums ist aber das Bestimmende für die Lebensfähigkeit jeder Nutzkunst. Was Wunder, daß auch die Industrie zu jener Reizlosigkeit herabsank, welche wir heute vor Augen haben. Sie wandelt auf den alten, ausgetretenen Pfaden ruhig weiter und schafft in ihrer Sucht, an Billigkeit alle anderen Länder zu überbieten, eine wenig erfreuliche Marktware.

Woher soll uns nun die Reform kommen? Von der Industrie ist sie nicht zu erwarten, denn diese ist es ja gerade, welche bisher jeden Fortschritt im Sinne der Neuzeit verschmäht hat. Vom Kaufmann leider auch nicht; er regelt seinen Bedarf meist nur nach Absatz und Nachfrage, und es bleibt beim alten, bis ihn eine mutige und zielbewußte Konkurrenz aus den alten Geleisen zwingt.

Auch vom großen Publikum ist die Reform nicht zu erwarten. Es ist zu sehr gewöhnt, ohne jegliche eigene Meinung dasjenige als gut und schön gläubig zu acceptieren, was ihm der Verkäufer als solches zu suggerieren versteht.

So wird es also immer wieder der schaffende Künstler sein, der die Pionierarbeit zu übernehmen hat. Der Initiative von Persönlichlichkeiten wird die Wandlung zum Besseren vorbehalten bleiben; ihr Empfinden, ihre Ueberzeugung muß zur Tat werden und Schritt für Schritt das Terrain sich erobern.

Und so ist es auch! Seit einigen Jahren sehen wir in England und auch in Frankreich eine neue Fächerkunst erblühen, die zu den interessantesten Aussichten auch für die Industrie berechtigt. Noch fehlten Deutschlands Künstler auf diesem Gebiete, obwohl unsere moderne dekorative Kunst schon längst den Boden dafür vorbereitet hat.

Der Schmuck hat neue Wandlungen erfahren, das Verständnis für alte Spitzen und kostbare Techniken ist gewachsen und sterarkt. Darnach darf man auch für den Schmuckfächer auf bessere Zeiten hoffen.

Für das Programm der Ausstellung ergab sich folgende Gruppierung: I. Malerei, II. Moderne Spitzen, III. Ornamentale Fächer, gemalt und gestickt, IV. Kunstdruck und Schablone, V. Retrospektiv: Künstlerische Fächer älterer Epochen. — Dieses Programm läßt das Leitmotiv in klarer Weise erkennen.

Die schon vorhandenen Werke neuzeitlicher Fächerkunst zu vereinigen war außerordentlich schwer. Sie sind meist in Privatbesitz und werden ihrer Zartheit und Kostbarkeit wegen ungern hergegeben. So rechneten wir vor allen Dingen auf die Beteiligung der Künstler und Künstlerinnen mit neuen Versuchen. Allseitiges Interesse bewies die stattliche Zahl der einlaufenden Zusagen.

Wenn nun doch von der großen Anzahl der angemeldeten Werke fast ein Drittel ausgeblieben ist, so liegt dies zunächst an der Tatsache, daß die Fächerkunst technische Schwierigkeiten in sich birgt, welche bei einem ersten Versuch leicht übersehen und daher nicht gleich überwunden werden. Die Behandlung des Stoffes, die Wahl desselben, die handwerklichen Berechnungen für ein Zusammenbringen von Fächergestell und Bespannung verursachen Kopfzerbrechen und geduldiges Versenken in die Materie, wie es ja bei allen Versuchen vorausgesetzt wird. Mancher Künstler hat erfahren, daß er die Aufgabe bei weitem unterschätzte und deshalb für diesmal auf die Lösung verzichten mußte — hoffentlich nur für diesmal!

Eine große Schwierigkeit liegt ferner in der Beschaffung des Fächergestelles. Wer es nicht selbst entwirft und seine Ausführung beaufsichtigen will, ist auf die fertigen Gestelle der Industrie angewiesen, die fast ausschließlich französischen Ursprungs sind.

Solche Fabrikware von mehr oder weniger

---

*) J. Alberts, Margarete Erler, Curt Herrmann, L. von Hofmann, J. Meier-Graefe, H. van de Velde.

Wert wird aber selten zu den Intentionen des Künstlers passen; ein gewisses Zuckerbäckerdekor herrscht vor, und selten finden sich ruhige und diskrete Muster darunter.

Inwieweit ist es nun den Ausstellern in den verschiedenen Gruppen gelungen, Blatt und Gestell in harmonischen Einklang zu bringen? — Es zeigt sich, daß auch hierin die Ausstellung nur den Charakter eines Versuches trägt. Die Einsendungen bewiesen, daß die Künstler sich meistens mit fertigen Gestellen begnügten, selten eigene Entwürfe ausführten, und daß besonders in der Gruppe „Malerei" auf die fertige Montierung vielfach ganz verzichtet wurde. Meist nimmt man seine Zuflucht zu dem glatten Perlmutter- oder Elfenbein- oder Schildpattstäben, einige Gestelle in hellem Horn mit diskreten guten Dekors sind geschickt aus der Fülle der Industriemuster ausgewählt und vermögen die Wirkung des Blattes zu erhöhen.

Hier wäre nun gerade ein Feld für Maler und Nutzkünstler, sich zu gemeinsamer Arbeit zu verbinden. Es werden sich ja immer nur Persönlichkeiten mit gleichen Geschmacksrichtungen zueinander finden. Aber daß solche geistige und praktische Zusammenarbeit nicht unmöglich ist, das haben uns schon längst die Raumkünstler gezeigt, deren Ausstellungen Einzelschöpfungen bieten, die sich einer gemeinsamen leitenden Idee anpassen. Sie haben dadurch weder an Individualität noch an Reiz verloren. Wie gut könnte auch hier der Schmuckkünstler mit dem Maler und dem Zeichenkünstler zusammengehen.

Sehen wir nun, den einzelnen Gruppen folgend, welche künstlerischen Lösungen die gestellte Aufgabe gefunden hat, inwieweit das Verständnis für Fächerdekoration bereits vorhanden ist, und welche neuen Erwartungen und Anregungen sich daran knüpfen lassen.

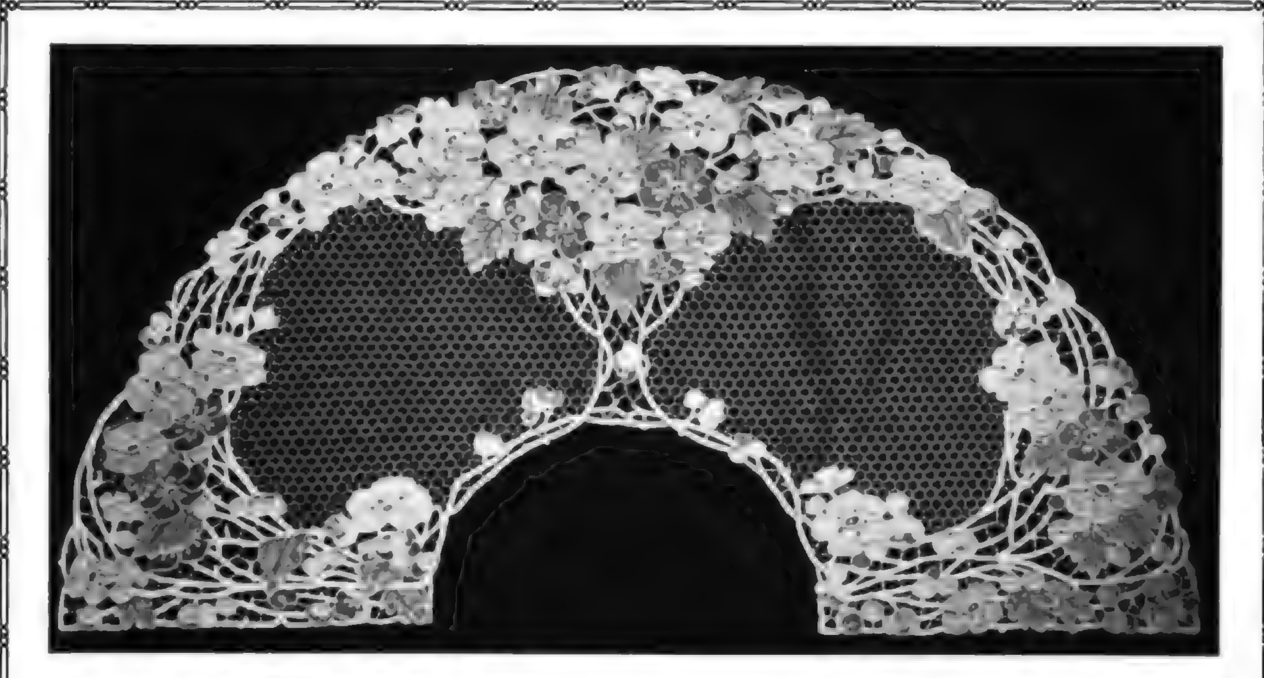
In der Gruppe „Malerei" wurden, soweit nicht Juryfreiheit bestand, nur solche Werke zugelassen, welche sich von der alten Auffassung des Gemäldes in Fächerform freigemacht haben.

In England schreitet der Meister der modernen Fächerkunst, CHARLES CONDER, weit voran, und hat mit seinen reizvollen Schöpfungen bereits Schule gemacht. In seiner Heimat sehr geschätzt und gesucht, hat er hier in Deutschland wohl kaum je ausgestellt. Nur durch die ausgezeichneten farbigen Publikationen im „Studio" 1901—1902 ist er Fachkreisen und Kunstfreunden hinreichend bekannt. Zu unserer großen Freude sandte CHARLES CONDER vier Fächer, und zwei köstliche Stücke wurden uns aus Privatbesitz überlassen. Mit den delikatesten Farbtönen in geschickter Behandlung und Ausnutzung des Materiales, meist Seide, erzielt er ganz eigenartige Wirkungen.*) Seine Kompositionen, zuweilen im Geiste der älteren Stilepochen, haben in ihren köstlichen Details eine ganz persönliche Note. Leider verzichtet auch er meistens auf das Gestell, wie auch FRANK BRANGWYN, REGINALD DICK, ETHEL LARCOMBE, MARY WHEELHOUSE. Nur NORA MURRAY-ROBERTSON gibt ihren Fächermalereien, die meist in einem warmen goldigen Ton gehalten sind, auch im Gestell einen befriedigenden Abschluß (Abb. S. 109).

Die französische Kunst vertritt DE FEURE, er entwirft selbst das Gestell für seine Kompositionen, Druck auf Seide. Für die Seidenmalereien von Frau ORY ROBIN, sowie für FELIX AUBERTS köstliche Spitzen hat MAURICE DUFRÊNE die Gestelle in Schildpatt und hellem Horn gezeichnet (Eigentum der „Maison moderne"). Den Franzosen kommt freilich zustatten, daß die Fächerkunst in Frankreich wurzelt, daß sie wirklich dort lebt. Die Vorbedingungen zu einheitlicher Gestaltung sind vorhanden, in England und in Deutschland aber nicht. Diese französischen Fächer sind in Gestell und Bespannung zu vollster Harmonie zusammengewachsen, bei DE FEURE zumal könnte man sich das eine ohne das andere gar nicht vorstellen.

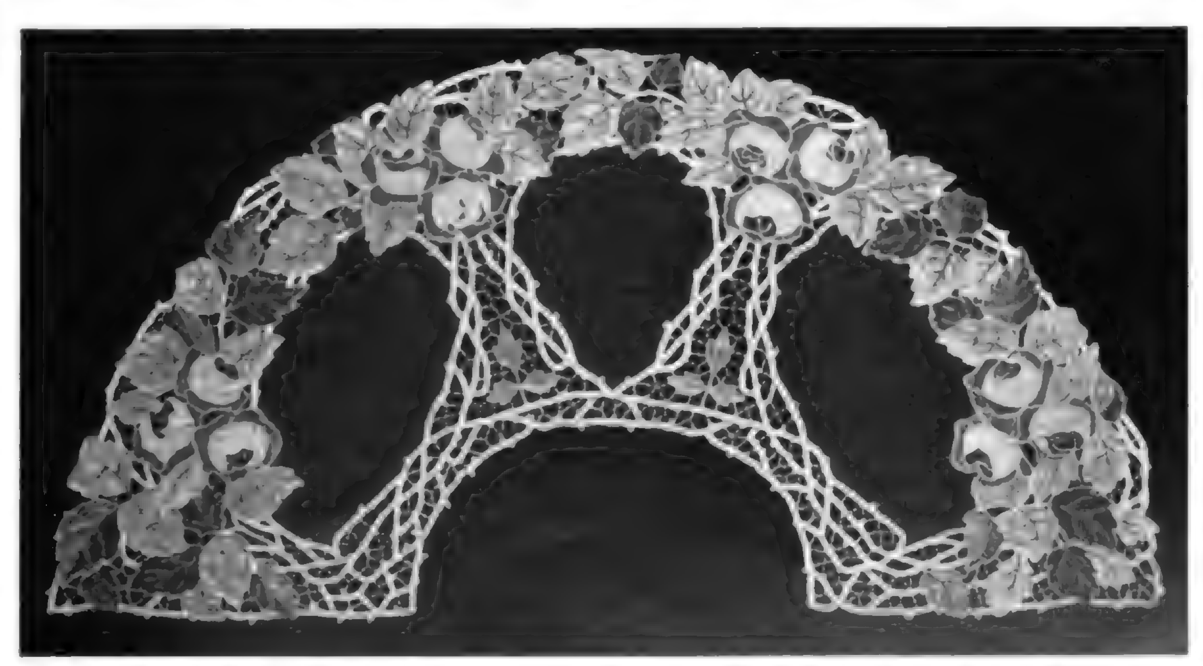
Von deutschen Malern sind viele unserem Rufe gefolgt. LUDWIG VON HOFMANN hat in seinen beiden kleinen Kabinettstücken den ganzen poetischen Zauber eines modernen Fächers entfaltet. Auf weißem Perlmuttergestell mit niedrigen, vollen Stäben spannt sich in duftigen Aquarelltönen, wie eine Farbensymphonie in blaßblau und violett, die Komposition (Abb. S. 100.) Graziös bewegte Frauengestalten schlingen ihre Hände zum Tanz. Perlmutterfarbig schimmern die blauen, flatternden Gewänder, rhythmische Linien durchwehen den ganzen Fond und kristallisieren sich hier und da zu einem kräftigen Farbfleck, der wie eine einzelne Blumendolde steht, oder zu Tropfen wie in schimmernder Fontäne zusammenrinnen. Die goldig-rötlichen Haare der tanzenden Mädchen und der feine Fleisch-

*) Photographische Aufnahmen standen uns leider nicht zur Verfügung. Die Redaktion.

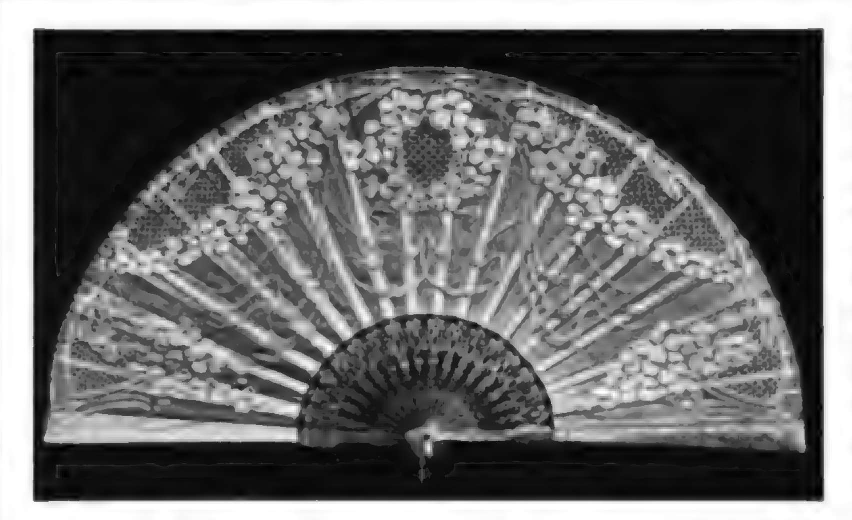


ton bringen einen besonderen Effekt in das Ganze, sie leiten zu dem feinen, zierlichen Geranke über, welches in kleinsten Goldpailletten gestickt, den oberen Abschluß bildet.

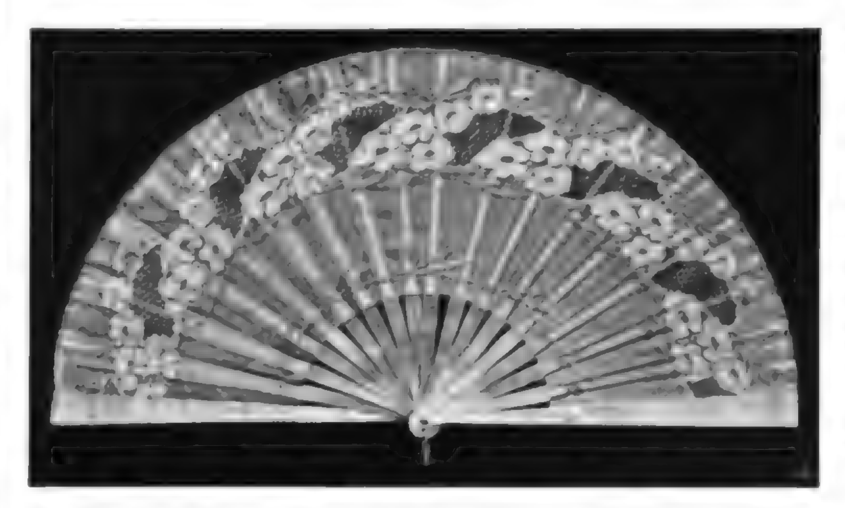
Größere Perlmutterpailletten ziehen dicht am äußersten Rand unter dem blaßvioletten Seidenpicot und wiederholen den Grundton des Ganzen in delikatester Weise. Hier hat sicher die malende Hand auch die Nuancen der Stickerei von Anfang an in den Bereich der Stimmungen gezogen; indem sich die Stickerei vollständig unterordnet, erhöht sie die Bewegung in der Malerei. Der zweite Fächer (Abb. S. 101) in gleicher Technik, aber einen Ton tiefer und feierlicher, auf schwarzschillerndem Perlmuttergestell montiert, ist in tiefblauen und violett-ultramarinen Tönen gemalt. Fünf weibliche Gestalten, deren



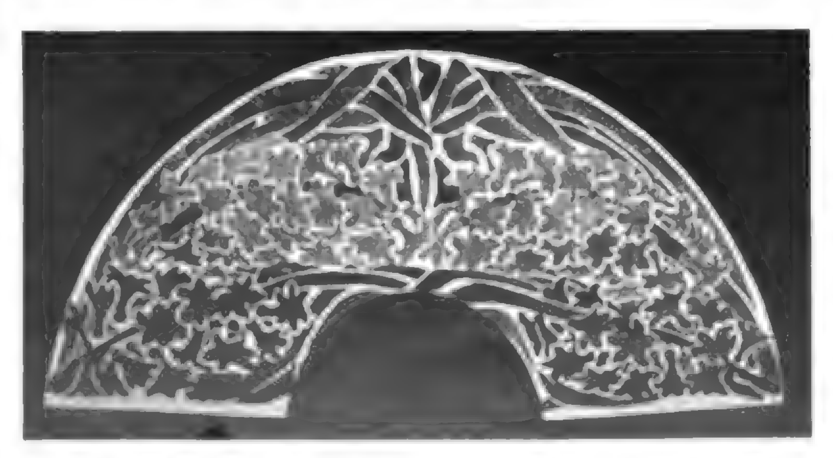
MARGARETE ERLER • SPITZENFÄCHER »WEISZDORN« UND »ROSENBORDÜRE« • IN POINT À L'AIGUILLE AUSGEF. VOM »VEREIN ZUR HEBUNG DER SPITZENINDUSTRIE IN WIEN«, GES. GESCH. (DER OBERE IM BESITZ VON C. SAUERWALD, BERLIN)



MARGARETE ERLER • • FÄCHER »GIRLANDEN« • • • GESTICKTE BLÜTEN, SPITZENSTICHFELDER AUF WEISZER GAZE, HELLES HORNGESTELL • • • •



MARGARETE ERLER • FÄCHER »BLÜTENTRAUBEN« • GESTICKTE BLÜTEN, SPITZENSTICHFELDER AUF WEISZER GAZE, PERLMUTTERGESTELL • • • •



ELISABETH WEINBERGER • SCHABLONIERTER SEIDENFÄCHER »HYACINTHEN« FAHLBLAUE BLÜTEN, GRAUGRÜNE BLÄTTER

schleierartige Gewänder in leuchtendem Grün zusammenfließen, schweben im Halbkreis und halten die Girlande roter Rosen, die sie mit einander verbindet. Hier liegt die Musik in dem eigenartigen Rot der Rosen, die im tiefen Blau stehen; den oberen Rand bildet hier ein feiner Goldfaden, der in hellem Grund einem zierlich fortlaufenden Ornament folgt.

Wie anders faßt Heinrich Vogeler, Worpswede, das Thema auf! Er ist der Romantiker in der Kunst, der Märchenerzähler. Sein innerliches Wesen klingt auch in dieser Schöpfung durch. Wer neben seinen großen, bedeutenden Werken den Blütenkranz seiner Gedichte und Buchzeichnungen kennt, der wird bestätigen, daß Heinrich Vogeler so recht berufen wäre, für die feingestimmte Seele einer Frau huldigend den Fächer zu ersinnen. Auch er entwarf das Gestell, Elfenbein mit zarten Goldeinlagen, und wohl wäre es erwünscht, wenn er diesem ersten Versuche noch andere folgen ließe.

Die lichte Kunst der Neoimpressionisten vertritt Kurt Herrmann. Zwei Fächer von geradezu überraschender Leuchtkraft, welche freilich in der Schwarz-weiß-Reproduktion nicht wiederzugeben ist, zeigen seine Auffassungen des gegebenen Themas. Er malt auf weißer Seidengaze und verwendet keine Mischfarben, sondern läßt das Bild in prismatisch reinen Tönen nach den Gesetzen der Optik durch kleine Striche und Tupfen entstehen. Wohl könnte auch die neoimpressionistische Malerei sich für die lichten duftigen Fächergebilde gut eignen, denn sie

ermöglicht bei aller Zartheit eine Leuchtkraft, wie sie mit der reinen Aquarelltechnik freilich nicht möglich ist. Jedenfalls sind diese Fächer weitaus das Farbenprächtigste unter den gemalten. Für den einen: „Blühender Apfelbaum“ (Abb. S. 113) ist das einfache weiße Perlmuttergestell der passendste Träger, denn in dem herrlichen Glanz dieses Materials verkörpert ja die Natur in allerfeinstem Sinne die Prinzipien der Neoimpressionisten.



NORA MURRAY-ROBERTSON • AUF SEIDE GEMALTER FÄCHER • HORNGESTELL

Das auf der oberen Deckplatte des Gestelles angebrachte Ornament von mattem Silber umschließt eine kleine noch farbigere Perlmutterschale, die wiederum von einem Halbedelsteine gekrönt ist. Das matte graue Silber bildet an dieser Stelle eine feine neutrale Folie für die koloristische Gesamtwirkung. — Constantin Somoff bringt einen Fächerentwurf mit schwarzen Silhouetten in Medaillons (Abb. S. 104). Der Kontrast zwischen den altmodisch bezopften Köpfchen und den blassen blumigen Zwischenfüllungen ist sehr fein. Er weiß den Stil jener Zeit geistreich nachzuempfinden. Der gemalte Fächer von Lotte Klopsch (Abb. S. 103) auf fahlblauer Seide wirkt mit seinen weiuroten, hängenden Blütentrauben sehr koloristisch. Beide Töne fließen weich ineinander. — Naturalistische Blumenmalereien, die seit Jahren den Fächer immer mehr dem Dilettantismus preisgaben und einer gesunden Flächendekoration widersprechen, mußten wir fernhalten.

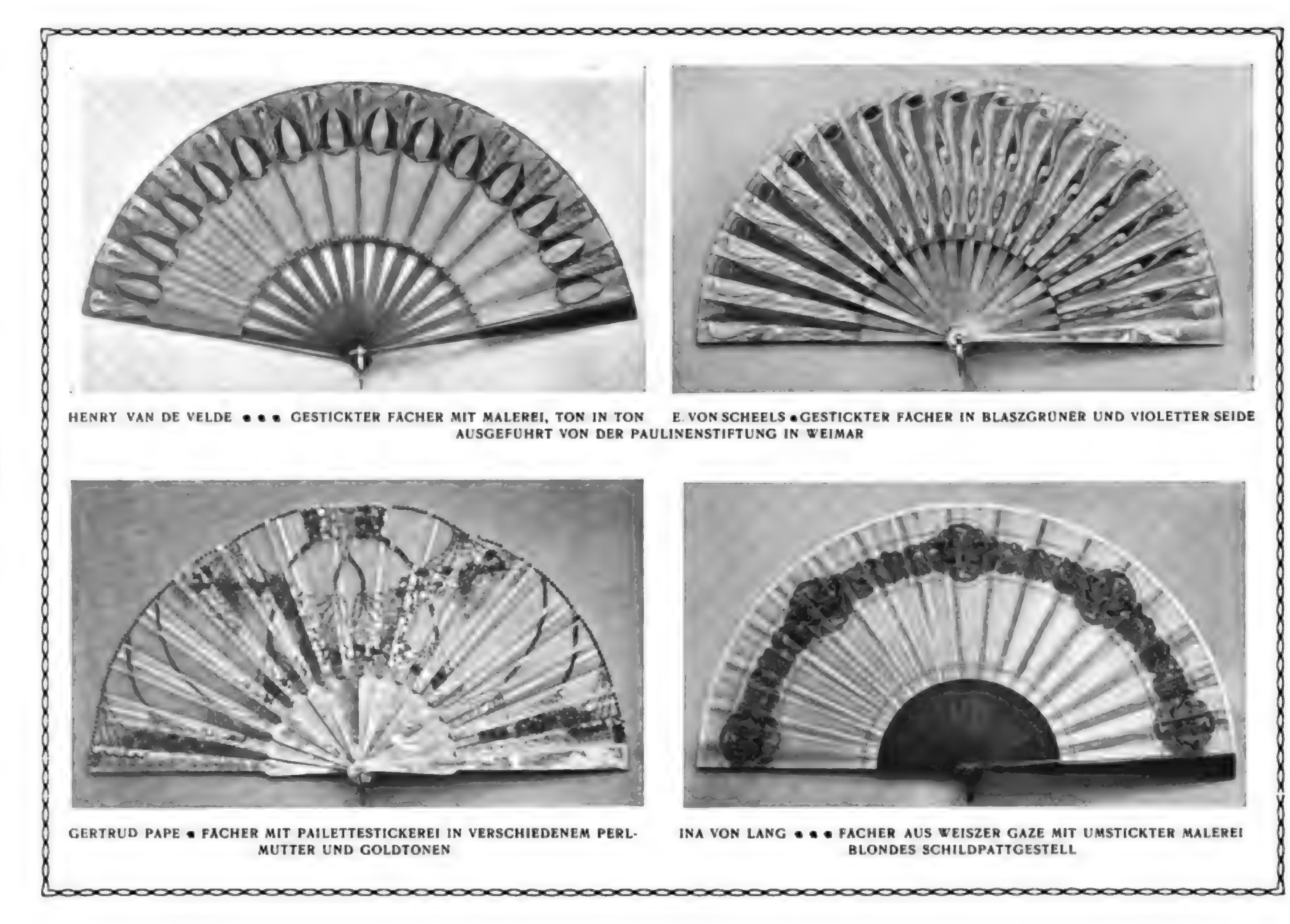




ALFRED OPPENHEIM • • AUS HORN GESCHNITZTER FÄCHER MIT AUFLAGEN VON PERLMUTTER UND CHRYSOPASSTEINEN, IN SILBER MONTIERT • • • • •

Mit der Abteilung II. „Moderne Spitzen“ eröffnet sich der Ausblick auf die Nutzkunst, welcher wir in erster Linie dienen wollen. In der Spitzenfabrikation können sich die Engros-Fabrikanten von den veralteten Mustern nicht trennen. Die Brüsseler Spitzenfabrikanten zumal, die ja eigentlich den Weltmarkt beherrschen, lassen von der stereotypen „Rose“ nicht ab; sie kehrt immer wieder mit den bis zum Ueberdruß bekannten Blättchen und Schnörkeln, aus denen überall das Rokoko hervorsieht. — Dem Verein zur Hebung der Spitzenindustrie in Oesterreich, der in Wien seinen Mittelpunkt hat, gebührt das unbestrittene Verdienst, hier zum ersten Male neue Wege gewiesen und eine neue Aera für die Kunstspitze geschaffen zu haben. Er hat bewiesen, daß diese köstlichen Techniken nicht an die veralteten Muster gebunden sind, sondern sich auch neuzeitlichen Ideen anpassen können. Von den wundervollen Arbeiten in Klöppelspitze sandte der Verein zwei Fächerblätter nach Entwürfen von Frau Hrdlička (Abb. S. 111) und ein Blatt von H. Wlyck. — Die kostbarere Technik in point à l'aiguille, welche den alten venezianischen Spitzen gleichkommt, wurde in den drei neuen Arbeiten angewendet, welche der Verein nach meinen Entwürfen ausführen ließ (Abb. S. 107).

Bei der Komposition für Spitzenfächer sollte jede Ueberladung vermieden, die Verteilung von Muster und Grund, die je nach den Techniken anderen Bedingungen unterworfen ist, sorgfältig abgewogen werden. Ein reiches Muster kann nur zur Geltung kommen, wenn

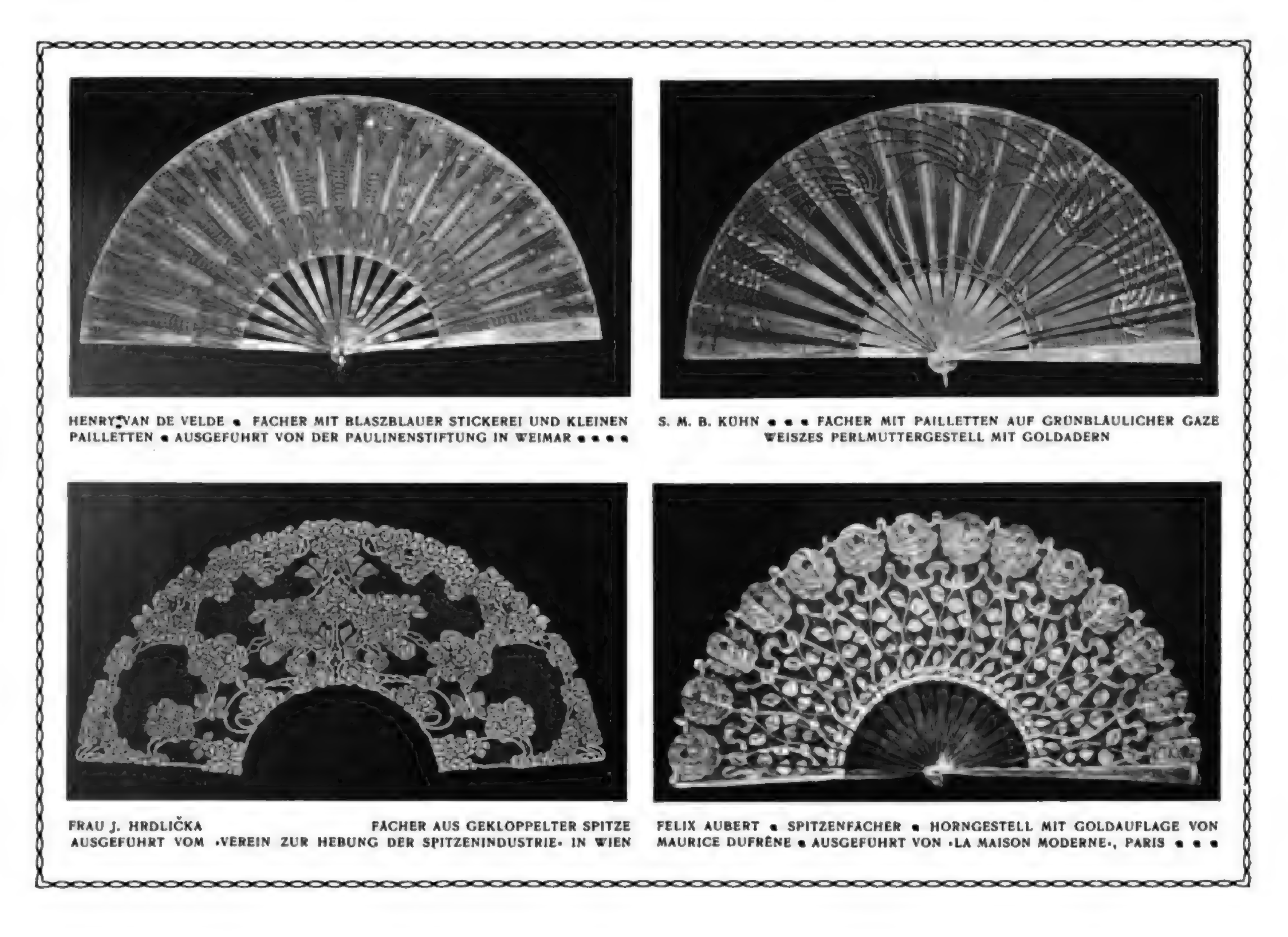


HENRY VAN DE VELDE • • • GESTICKTER FÄCHER MIT MALEREI, TON IN TON AUSGEFÜHRT VON DER PAULINENSTIFTUNG IN WEIMAR

E. VON SCHEELS • GESTICKTER FÄCHER IN BLASZGRÜNER UND VIOLETTER SEIDE

GERTRUD PAPE • FÄCHER MIT PAILETTESTICKEREI IN VERSCHIEDENEM PERLMUTTER UND GOLDTÖNEN

INA VON LANG • • • FÄCHER AUS WEISZER GAZE MIT UMSTICKTER MALEREI BLONDES SCHILDPATTGESTELL



HENRY VAN DE VELDE • FÄCHER MIT BLASZBLAUER STICKEREI UND KLEINEN PAILLETTEN • AUSGEFÜHRT VON DER PAULINENSTIFTUNG IN WEIMAR • • • •

S. M. B. KÜHN • • • FÄCHER MIT PAILLETTEN AUF GRÜNBLÄULICHER GAZE WEISZES PERLMUTTERGESTELL MIT GOLDADERN

FRAU J. HRDLIČKA FÄCHER AUS GEKLÖPPELTER SPITZE AUSGEFÜHRT VOM »VEREIN ZUR HEBUNG DER SPITZENINDUSTRIE« IN WIEN

FELIX AUBERT • SPITZENFÄCHER • HORNGESTELL MIT GOLDAUFLAGE VON MAURICE DUFRÈNE • AUSGEFÜHRT VON »LA MAISON MODERNE«, PARIS • • •

ein ruhiger Fond es umschließt. Das Auge muß ruhen können, um desto empfänglicher für die Idee des Ornaments zu bleiben; die Poesie der scheinbar unbelebten Fläche tritt in die Wirkung.

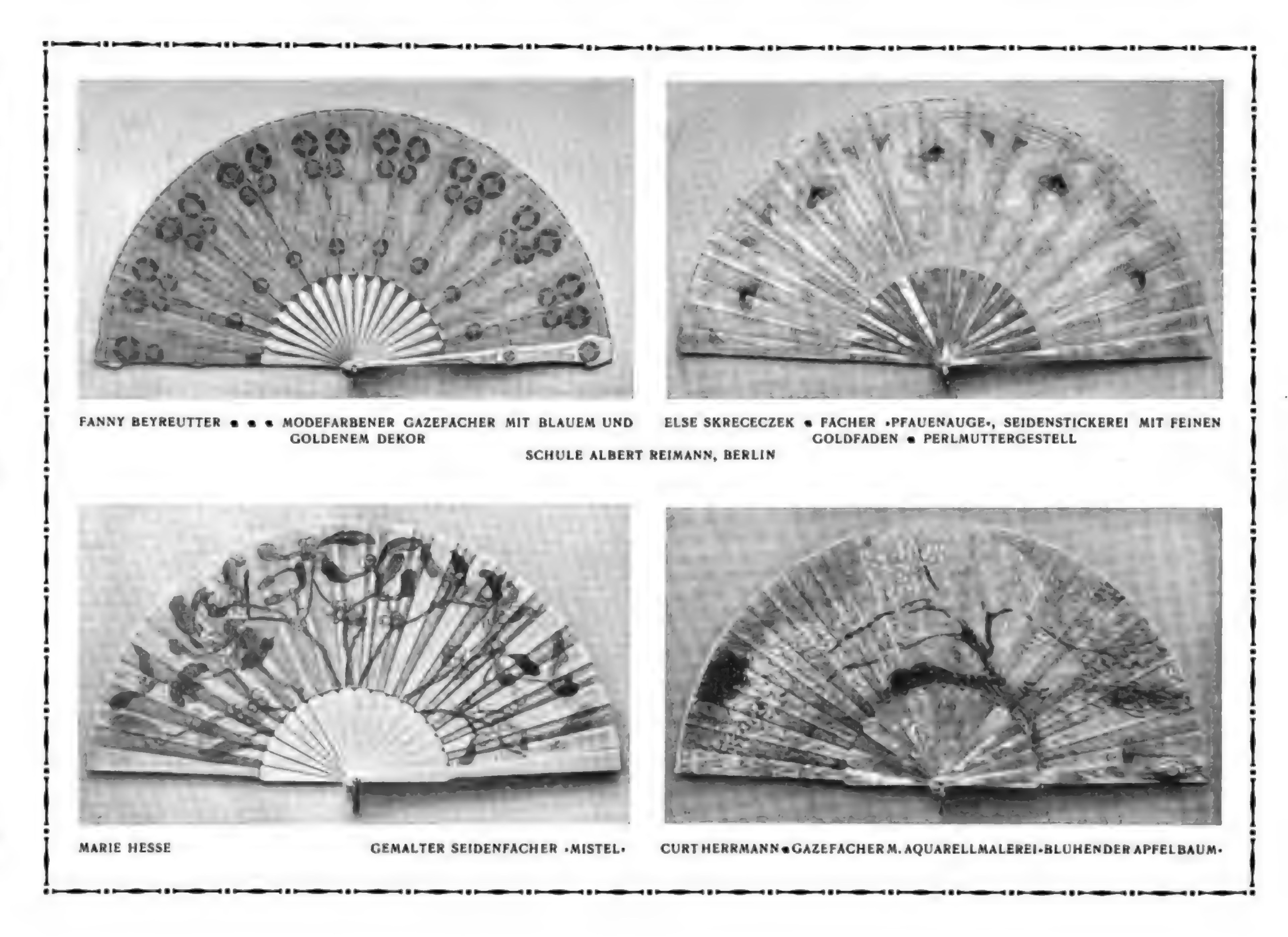
In Frankreich war es FELIX AUBERT, der für die Bretagne die Spitzenklöppelkunst rettete, die farbige Spitze schuf und neue Muster entwarf. Von 18 Nummern, welche die „Maison moderne", Paris, uns einsandte, sind einige Fächer mit hellblondem Schildpatt nach Entwürfen von MAURICE DUFRÊNE montiert. Die Leichtigkeit dieser Klöppelarbeit ist geradezu überraschend. Nur ein auserlesener Geschmack, ein sicheres Gefühl für Farbwirkungen kann sich an solche Aufgaben wagen. — Im Gegensatz zu der pompösen Wiener Spitze im point à l'aiguille wirken diese französischen wie kostbar schillernde Schmetterlinge. Die AUBERT'schen Spitzen beweisen, daß eine Vereinfachung des Entwurfes dem künstlerisch-geschmackvollen Eindruck nichts nimmt (Abb. S. 111), und daß sie zu mäßigen Preisen herzustellen sind, sobald sie nicht mehr als Einzelstück, sondern in öfterer Wiederholung auf den Markt kommen.

In der Gruppe der „dekorativ-ornamentalen" Arbeiten bieten sich eine ganze Reihe wertvoller Anregungen für die verschiedensten Techniken sowohl, als für das Ornament selbst. Auch hier mußte die naturalistische Blumenmalerei endlich einem gesunden Flachornament weichen, und dem Kunstdruck und der Schablone bietet sich ein weites Feld der Betätigung.

Die Gruppe der gemalten und gestickten Fächer ist sehr reich beschickt. Hier könnten die Fabrikanten lernen, wie sie es machen müßten, um ihre arg verödete Engros-Ware durch neue Vorbilder zu besserem Leben zu erwecken. HENRY VAN DE VELDE stellt die Stickerei in den Dienst seines Geschmackes und seiner Phantasie. Er beobachtet das Radiale in dem Aufbau seiner Entwürfe. Die Hinterlegungsstäbe, welche durchscheinen und infolgedessen die Wirkung stören oder den Eindruck des Musters zerreißen könnten, berücksichtigt und verwertet er für seine Kompositionen. Dadurch bekommen die einzelnen Werke insgesamt etwas Typisches, denn in jedem Blatt wiederholt sich die Aufgabe, 16 Falten wie 16 Strahlen zu entwickeln. Es ist höchst interessant zu beobachten, wie dennoch alle Gleichförmigkeit vermieden wird und die Erfindung immer neu erscheint. Die Farbstimmungen dieser Fächer sind sehr verschieden, teils licht in gelblichem und bläulichem Grundton, teils in tieferen violetten oder braunen Tönen. Mit exquisitem Geschmack ist das Gold kleiner Pailletten vorsichtig verwendet (Abb. S. 110). Jedes Blatt steht köstlich zu seinem Griff. E. VON SCHEEL vertritt die Schule VAN DE VELDES in würdiger Weise (Abb. S. 110). Die vorzügliche Ausführung sämtlicher Stücke durch die Paulinen-Stiftung in Weimar wird bis ins kleinste von VAN DE VELDE selbst geleitet. Nur wer sich selbst auf diese Weise bis zur letzten Fertigstellung mit dem Material beschäftigt, weiß, was dieser Künstler damit gibt, wie er seine ausführenden Kräfte zu schulen versteht, damit solche Resultate herauskommen.

Hat VAN DE VELDE für die Handstickerei seine Muster entworfen, so habe ich versucht, der Maschinenstickerei, die immer mehr einen wichtigen Platz unter den Techniken einnehmen wird, zu zeigen, wie sie sich auch in der Herstellung der Fächer wertvoll erweisen könnte (Abb. S. 108). Es ist auffallend, daß die Nähmaschinenstickerei sich in der Kunstwelt mehr Feinde als Freunde erworben hat. Hier ist ein hartnäckiges Vorurteil zu überwinden. Die Fabrikanten sticken meist in geschmacklosester Weise nur um der Stiche willen; sie glauben, daß je mehr Stiche, desto schöner und kostbarer die Arbeit sei. Oft schreckten die Ausstellungen ihrer technisch vorzüglichen, aber ästhetisch ungenügenden Arbeiten jedes empfindliche Künstlerauge ab. So ist die an und für sich subtile Technik nur durch die leitenden Kräfte der Industrie in unverdiente Mißachtung geraten. Es kommt auch hier, wie bei der Handarbeit, nur auf den künstlerischen Sinn der führenden Hand an, um aus einem reichen Material feinster Seidentöne Kunstwerke zu schaffen. Durch Verbindung mit Malerei und Spitzenstichen ist der Erfindung ein weiter Spielraum gegeben, und eine Fülle künstlerischer Wirkungen wird dadurch ermöglicht.

Für diese Arbeiten eignen sich die Gestelle in Goldhorn und echtem Schildpatt mit ihren durchsichtigen, in gleichem Material gearbeiteten Hinterlegungsstäbchen am besten. Die ausgestellten Fächer können wegen ihrer reichen und daher kostbaren Ausführung nur als Einzelstücke gelten. Aber sie zeigen zur Genüge, wie die Technik auch für einfachere Entwürfe verwertet werden könnte. In dieser Beziehung gibt die Schule von ALBERT REIMANN, Berlin, wertvolle Muster (Abb. S. 113).



FANNY BEYREUTTER • • • MODEFARBENER GAZEFÄCHER MIT BLAUEM UND GOLDENEM DEKOR

ELSE SKRECECZEK • FÄCHER »PFAUENAUGE«, SEIDENSTICKEREI MIT FEINEN GOLDFÄDEN • PERLMUTTERGESTELL

SCHULE ALBERT REIMANN, BERLIN

MARIE HESSE GEMALTER SEIDENFÄCHER »MISTEL«

CURT HERRMANN • GAZEFÄCHER M. AQUARELLMALEREI »BLÜHENDER APFELBAUM«

Für die Paillettenstickerei, welche leider schon seit Jahren vollkommen den Markt für das elegantere Genre beherrscht und immer banaler und aufdringlicher geworden ist, geben Gertrud Pape und S. M. B. Kühn Anregung zu reichen und zu einfacheren Stücken.

Ganz neue Perspektiven eröffnet die Verwendung der Batiktechnik, wie sie Max Fleischer-Wiemanns in meisterhafter Weise beherrscht. Wir sind ihm sehr dankbar, daß er in seinen Versuchen zugunsten des Fächerblattes beweist, bis zu welchen Finessen die Technik bei künstlerischer Beherrschung dehnbar ist, und daß nicht nur Ornamentales sich batiken läßt, sondern auch figürliches Dekor. Durch die Eigenart des Färbeverfahrens ist das Motiv auf beiden Seiten sichtbar, es gibt also keine benachteiligte Rückseite, ein großer Vorteil für den Fächer (Abb. S. 99). Die einfachen Holzgestelle, auf denen sich die Motive der Ornamente — teils gemalt und teils geschnitten — wiederholen, stehen ganz in koloristischem Einklang zu den warmen Holztönen der Bespannung.

C. F. Morawe sandte Fächer, die sehr unabhängig von der Mode, aber besonders eigenartig sind. Die drei Stilfächer, in gelblichweißem Elfenbein geschnitten, zeigen in ihrer Verbindung mit kostbarem Federschmuck eine sehr vornehme Wirkung. Das Mittelteil des einen (Abb. S. 105) besteht aus durchbrochenem Schildpatt; ein blaßroter Stein am oberen Griffteil erhöht das festliche Gepräge; an einem anderen bringt ein Mittelfeld zartblasser gestickter Rosen einen feinen Kontrast mit dem Elfenbeinton. Beide Stücke sind auch auf der Rückseite mit gleicher Eleganz und Sorgfalt ausgeführt. A. Oppenheim hat in seinem ganz aus Horn geschnitzten Fächer die alte Form wieder aufgenommen; die kostbaren Deckstäbe, auf denen in Silber montiert Perlmutter und Chrysopassteine aufgelegt sind, zeigen das in allen Stäben sich wiederholende Ornament in plastischer Weise.

Die Einsendungen für die Abteilung „Kunstdruck und Schablone“ waren nur spärlich. In unserer Zeit der Originallithographie und der Radierung hätte diese Gruppe sehr Mannigfaltiges bieten können. Die Vervielfältigungsmöglichkeit des Kunstdruckes und der Schablone ist für die Industrie von größter Wichtigkeit. Nur einige Arbeiten von Franz Nager, Venedig, sind zu verzeichnen, die mit zwei Farbplatten gedruckt geometrische und pflanzliche Motive zeigen. Sie sind für die Herstellung billiger Papierfächer bestimmt, wie man sie in südlichen Ländern auf der Straße braucht. Diese Entwürfe und die Papierfächer von Alice Trübner geben willkommene Anregung zu weiterem Ausbau.

In der Ausnutzung der Schablone hat sich Elisabeth Weinberger mit großem Geschick versucht. Ihre vier Entwürfe auf Seide, zeigen in ihren Variationen, was sich damit im Gewerbe erreichen ließe. Diese scheinbar so anspruchslosen Sachen, an denen das große Publikum meist achtlos vorübergeht, sind aber künstlerisch wertvolle Anregungen. Die Entwürfe sind meist nur mit zwei Schablonen hergestellt (Abb. S. 108). Bei dieser Technik hat es der Künstler ganz in der Hand, seinen Eingebungen zu folgen und die Farben bunt durcheinander von der Palette herunter über die einzelnen Schablonen zu streichen; dabei entsteht manch unberechenbarer Reiz, den er geschickt benutzen muß. Sie ermöglicht Uebergänge, stärkere oder schwächere Betonung und gibt Raum für individuelle Farbwirkungen; sie geht auch schnell von der Hand, vorausgesetzt, daß erst die mühevolle Vorbereitung des Schablonenschneidens überwunden ist. Für Massenfabrikation wäre also die Schablonenarbeit sehr geeignet, besonders auch, weil bei aller Fabrikmäßigkeit leicht jedes Stück etwas persönlich gestaltet werden könnte. — Auch als Grundlage für Stickereien ist die Schablone von großer Bedeutung, weil Hand- und Nähmaschinenstickerei, sowie Paillettenauflage angewendet werden könnte. Viele der ausgestellten Flachornamente könnten auch als Schablone durchgeführt ihre Reize haben, z. B. die Fächer von Ina von Lang (Abb. S. 110) und die Fächerentwürfe von Emil Orlik in chinesischem und indischem Geschmack (Abb. S. 102). Andere gemalte Fächer tragen zwar den Charakter der Schablone, ohne aber die Weichheit malerischer Uebergänge zu zeigen, wie bei Elisabeth Weinberger. Durch einen gleichmäßigen pastosen Auftrag deckender Farben anstatt durchsichtiger Lasurfarben sind Härten entstanden, die schablonenhaft wirken. Das müßte vermieden werden.

Die höchst interessante historische Abteilung, deren Inhalt, ca. 100 Nummern, aus deutschen Privatsammlungen stammt, ist unzweifelhaft von großem Wert. Im Zusammenhange mit der modernen Abteilung möge sie das Verständnis für unsere Absichten fördern und der Fächerkunst neue Freunde zuführen.

MARGARETE ERLER

DIE DARMSTÄDTER GARTENBAU-AUSSTELLUNG 1905

Die Geschichte des Gartenbaues zeigt ein recht sonderbares Bild. Während bis ins 18. Jahrhundert hinein das Gefühl für die architektonische Zusammengehörigkeit des Gartens mit dem Hause unbedingt vorhanden war, warfen die naturschwärmerischen Neigungen, die gegen die Mitte des Jahrhunderts besonders stark hervortraten, alle alte Regel und die gute Einsicht über den Haufen, und der Gartenbau wurde durch sie um allen Zusammenhang mit der Architektur gebracht. Er wurde fast zur Spielerei im großen und kleinen, kaum irgendjemand vermochte sich von den Gedanken der Zeit loszumachen und zu erkennen, daß alles Menschenwerk gegen die Natur nur bestehen kann, wenn ihm die menschlich formende Hand ihr Zeichen aufgedrückt hat. Es ist wenig bekannt, daß einer der wenigen, in Gartenfragen selbständig Denkenden SCHILLER war. In einem Gartenkalender von 1795 hat er seine Meinungen ausgesprochen, die auch für uns noch immer höchst beachtenswert sind. Zwei Sätze fassen sein Urteil besonders deutlich zusammen; sie mögen hier stehen: „Soll also die Gartenkunst endlich von ihren Ausschweifungen zurückkommen und wie ihre anderen Schwestern zwischen bestimmten und bleibenden Gesetzen ruhn, so muß man sich vor allen Dingen deutlich gemacht haben, was man denn eigentlich will, eine Frage, woran man, in Deutschland wenigstens, noch nicht genug gedacht zu haben scheint. Es wird sich alsdann wahrscheinlicherweise ein ganz guter Mittelweg zwischen der Steifigkeit des französischen Gartengeschmacks und der gesetzlosen Freiheit des sogenannten englischen finden“ . . . . . .

Erst heute, nach hundert Jahren, ist der Kampf gegen die Verirrungen des Gartengefühls wirklich ernsthaft geworden; Künstler und Kenner fordern für den Garten die würdige Gestaltungsart zurück und suchen nach neuen Wegen. Die tatsächlichen Ergebnisse der Bewegung sind bisher nur spärlich; sie beschränken sich auf erste Versuche einzelner Architekten im Anschluß an ihre Wohnhausbauten und auf einige Ausstellungsvorführungen, unter denen der BEHRENS'sche Garten in Düsseldorf wohl die ernsthafteste und in manchem Sinne fruchtbarste Leistung war.*)

Die Darmstädter Gartenbauausstellung im August und September dieses Jahres ist die erste Veranstaltung gewesen, die wirklich in der Hauptsache dem Gartenbau und der Gartenkunst gewidmet war. Sie fand in dem alten, regelmäßig gestalteten Bessunger Orangeriegarten statt. Großherzog ERNST LUDWIG hatte sein Besitztum zur Verfügung gestellt, und er hat überhaupt auf manche Weise die Ausstellung gefördert und gedanklich anregend gewirkt. Die gegebenen Grundformen, auf denen sich die Ausstellung somit aufbauen konnte, der Rahmen, der sie umschloß, gab von vornherein wenigstens die Möglichkeit, sie nach einheitlichem Plane zu gestalten. Das ist nun in einer sehr glücklichen Weise geschehen, und es war von besonderem Wert, daß Prof. OLBRICH den Hauptteil des Geländes nach seinen Plänen zu einem geschlossenen Bild zusammenfassen konnte. So wurde es möglich, daß der alte Garten als einheitliche Gesamtanlage erhalten blieb und betrachtet werden kann.

Eine wundervolle Zugangsstraße alter Linden führt zum Garten vor. Den ruhigen und wuchtigen Barockformen des Orangeriegebäudes, das nur einen Flügel des ursprünglich geplanten langgestreckten Baues darstellt, ist ein weiter Blumengrund vorgelagert, den im Hintergrund eine Eibenhecke in ruhigen Buchtungen schließt. Sie läßt in der Mittelflucht Raum für eine breite Treppe, auf der man zur ersten Terrasse mit großem Wasserbecken hinaufsteigt. Eine weitere Treppe führt dann zur zweiten, tieferen, baumbestandenen Terrasse, die durch eine Futtermauer von der ersten geschieden ist, und hinter der man sich etwa das Schloß denken mag. Das Ganze wird umschlossen von Reihen dichter, alter Bäume. Der Rhythmus dieser einfachen Teilung und die ruhigen, gesetzmäßigen Formen wirken noch heute so unmittelbar wie früher mit ihrer großen, unwiderstehlichen Kraft. Mir wird dabei wieder deutlich, daß bei allen tektonischen Gebilden nichts schlimmer ist, als persönlich gefühlsmäßige Willkür, und daß in der reinen Geometrie ein Zauber liegt, der dieses freudige Gefühl ruhevoller Sicherheit und Harmonie gibt. Darum sind auch diese alten Gärten immer noch unser kostbarster Besitz, dem wir recht eifrig und liebevoll, nicht unterwürfig freilich, nachforschen sollen.

Ganz allgemein herrscht bei allen Einzelvorführungen die Gradlinigkeit der Form; das Streben darnach geht sogar in den meisten Fällen bis zur gänzlichen Ausschaltung jeder

---

*) Vergl. Märzheft 1905: Gartengestaltung II, S. 246 bis 249 und Juliheft 1905: Die Gartenanlage auf der Düsseldorfer Gartenbau-Ausstellung 1904, S. 390—398.



BLICK VON DER ERSTEN TERRASSE AUF DEN BLUMENGRUND

gerundeten Form. Es mag Zufall sein; aber durch dieses Fortlassen der geschwungenen Linie geht viel Anmut der Bewegung verloren, wie sie bei der alten Anlage aus den Wasserbecken und Heckenbuchtungen spricht. Und oft offenbart sich dadurch in den Formen mehr ein arithmetisches Rechnen, als das Herausfühlen abgewogener geometrischer Verhältnisse. Allgemein ist auch das Fehlen der gesetzgebenden Hausarchitektur. Das darf man bei einer Ausstellung gewiß nicht allzu übel nehmen, wenn es auch immerhin zu bedauern ist, daß nicht wenigstens hier und da der Versuch irgend eines Ersatzes für die Architektur gemacht ist. Die meisten Vorführungen hängen auf diese Weise ein wenig in der Luft, weil die gestaltgebenden Gedanken keinen sicheren Ausgangspunkt haben.

Nur bei den drei Olbrich'schen Gärten kommt die Hausarchitektur nicht in Frage, weil sie als schmückende Einbauten und nicht als eigentlich selbständige Gärten gedacht sind. Olbrich hat auf der ersten Terrasse nebeneinander drei versenkte, achteckige, ummauerte Blumengärten eingebaut und hat das Neue durch rhythmische Abstufung der Terrassenfläche nach der Böschung zu noch enger mit dem Alten und unter sich durch Laubenbauten verbunden. Die Verbindung nach dem tieferen Blumengrund stellen zwei Sandsteinbrunnen in edlen, strengen Formen und eine monumentale Bank vor dem mittleren Garten her. So sind die Gärten ein Teil der großen Anlage geworden und wirken, jeder in einer einheitlichen Farbstimmung, wie kostbare Edelsteine, die als Schmuck in reizvoller Fassung dem Ganzen eingefügt sind, ihm auch erhalten bleiben sollen.

Olbrich hat mit diesen Farbengärten, dem blauen, roten und gelben Garten, einen alten Gedanken wieder aufgegriffen und persönlich reizvoll belebt, der namentlich in englischen Gärten in schöner Weise verwendet wurde: mit großen Flächen einheitlich gefärbter Blüten zu wirken. Und er hat das Mittel des versenkten Gartenteils, das sich auch bei unseren älteren deutschen Anlagen, aber namentlich wieder in England findet, in neuer und reizender Art zur Wirkung gebracht. So ist neben dem Ausdruck des menschlichen Willens, der aus der Einheit und dem Abstimmen der Farben spricht, besonders lebhaft das Gefühl der Klarheit und des Beherrschens im Beschauer angeregt, wenn er über die niedrige Mauerbrüstung oder durch die Oeffnung der überwachsenen Lauben über das geschlossene Bild des einzelnen Gartens mit seinem feinen geometrischen Linienzuge hinblickt. Die architektonischen Einbauten geben für die Gestaltung jedes Gartens das Gesetz: bei dem blauen Garten ist es ein wuchtiger Sandsteinbrunnen in der Mitte, beim roten ein längliches Wasserbecken, beim gelben ein strohgedecktes Teehäuschen an



BLICK ÜBER DEN ALTEN GARTEN MIT DEN OLBRICH'SCHEN ANLAGEN AUF DER ERSTEN TERRASSE



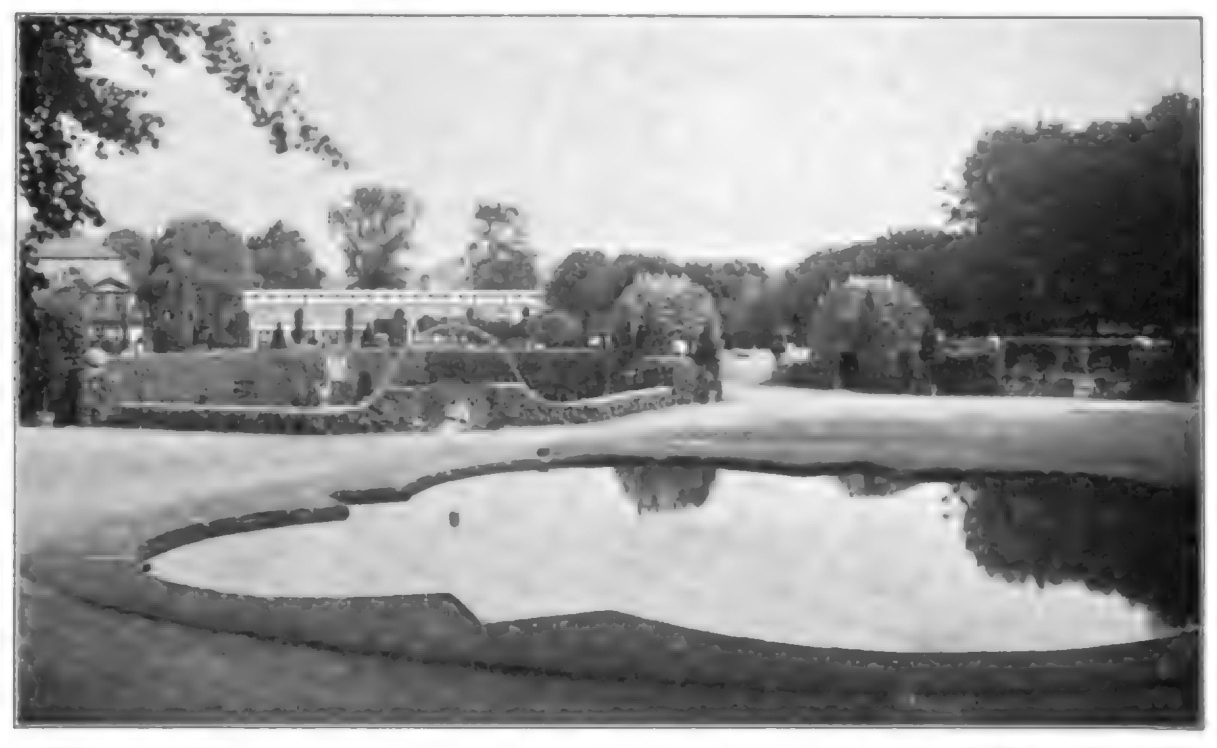
JOSEPH M. OLBRICH — DER GELBE UND DER ROTE GARTEN



JOSEPH M. OLBRICH — DER ROTE GARTEN

der Mauer. Ganz ebenmäßig fügen sich einzelne Nachbildungen älterer Skulpturen in Mauernischen und alte, weißgestrichene Gartenbänke in das Neue ein, gewiß ein gutes Zeichen für die Art der Gestaltung. Unter den vielen sonstigen Einzelheiten ist besonders gut und stoffgerecht die Schmiedearbeit der Eingangstore gestaltet.

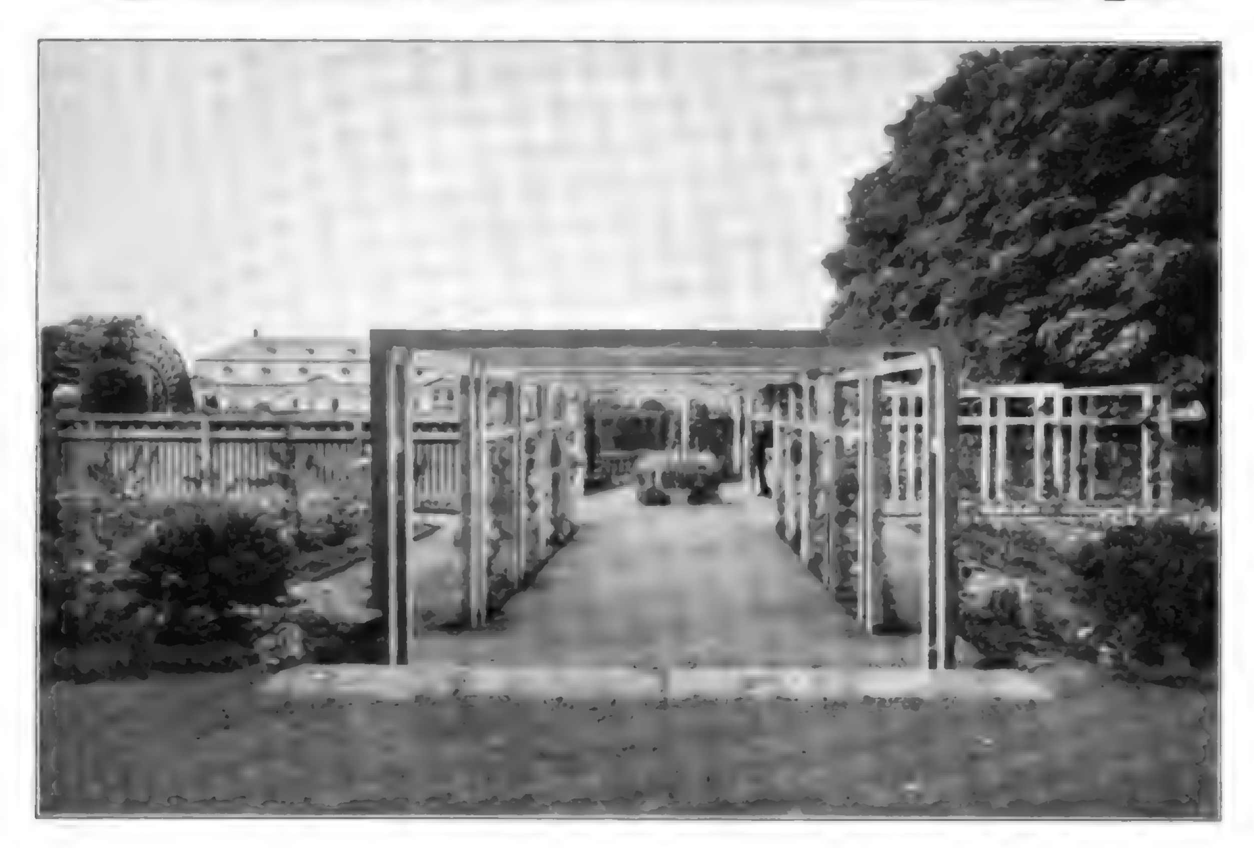
Der Gedanke von der Einheit der Farbe, überhaupt das Hervorheben und Ausbilden der Farbe im Garten, der sich auch in einer Fuchsien-Pyramide und in einem kreisrunden Beet im Blumengrund nach OLBRICHS Entwürfen ausprägt, ist ohne Zweifel überaus fruchtbar und wird die besten Anregungen geben. Für die OLBRICH'schen Gärten, die als Schaustücke innerhalb eines großen Rahmens daliegen und nicht eigentlich für eine Benutzung gedacht sind, kehrt er seine feinsten Schönheiten heraus. Nur darf man nicht vergessen, ohne dadurch dem Wert der OLBRICH'schen Arbeiten etwas zu nehmen, daß es eine Einseitigkeit bedeuten würde, wenn man auch bei der Anlage eines Wohngartens alles auf diesen farbigen Eindruck stellen wollte. Die Farbe bleibt eine, zwar sehr wichtige Seite des Gartenbaues und ein überaus reizvolles Kunstmittel, aber sie wird immer nur innerhalb des Ganzen mitwirken können. Daß bei der Durchführung des farbigen Gedankens solcher Schmuckstücke nur an vermögliche und ästhetisch in einer bestimmten Richtung geartete Besitzer großer Anlagen gedacht ist, darf man der OLBRICH'schen Kunst nicht anrechnen, die nur in dieser bestimmten, persönlichen Art und Phantasie schaffen will, und die eine große Zahl Menschen aus ihren Rechnungen streicht.



JOSEPH M. OLBRICH — DER ROTE UND DER BLAUE GARTEN

Die OLBRICH'schen Gärten sind ohne Frage die wichtigste Leistung der Ausstellung und das anmutvollste neuere Gartenwerk überhaupt, bei dem die Phantasie des gestaltenden Künstlers in einem einheitlichen Zuge, in ruhiger, maßvoller und starker Art hervortritt. Daß sie von vornherein als bleibender Bestandteil der alten Anlage gedacht sind, hat die Arbeit in so mancher Weise gegenüber den anderen Ausstellungsgärten in Vorteil gesetzt.

Diese sieben anderen Sondergärten zeigen ausnahmslos Versuche, den kleineren, bürgerlichen Hausgarten zu gestalten. Der Versuch ist ohne Frage schwer, so sehr gerade auf diesem Gebiete tüchtige Lösungen nottun. Für den Hausgarten steht die Zweckmäßigkeit seiner Gestaltung und seine gute Benutzbarkeit in der ersten Reihe der Fragen; der Versuch, ihnen eine gute Lösung zu finden und doch ein abgerundetes Ganzes von ruhigem Rhythmus und edlen Verhältnissen





LUDWIG F. FUCHS UND ALFRED KOCH — NUTZGARTEN MIT TERRASSE



LUDWIG F. FUCHS UND ALFRED KOCH • HAUSGARTEN: GARTENHAUS VON ALFRED KOCH, STEINBÄNKE UND BRUNNEN AUS SCHWARZEM SYENIT MIT VERGOLDETER DURCHBROCHENER KUPPEL VON LUDWIG F. FUCHS

zu schaffen, scheitert gewöhnlich daran, daß der Gartenbauer sich nicht Beschränkung genug auferlegte und nicht Maß zu halten verstand. Auch Ausstellungsrücksichten dürfen das nicht entschuldigen. Eine Ausstellung will wirken, und der Geschmack der Mehrheit oder der Gedankenverbreiter hat es gerade nötig, daß man ihm Sinn für Klarheit, Sachlichkeit und große Verhältnisse auch im kleinen einpflanze. Wie große Fortschritte die gezeigten Gärten immerhin im Vergleich zu dem heute allgemein üblichen Bürgergarten auch aufweisen, so muß man doch die Lösungen, wenn man den strengen Maßstab des alten und neuen künstlerischen Gestaltens anlegt, in der Mehrzahl nicht besonders geglückte nennen.



Die rühmlichste Ausnahme macht für mein Gefühl der östliche Garten der Architekten Fuchs und Koch, der als bescheidener Nutzgarten gestaltet ist. Hier teilt ein über Kreuz gestellter Rebengang in sehr schlichten und ruhigen Formen eine Anzahl von umschlossenen Plätzen ab, auf denen Gemüse und Obst gepflanzt wird. Eine kleine, schmale, blumenbepflanzte Terrasse mit einem Brunnen und einem hübschen, etwas stark ältelnden Garten-



J. CHR. GEWIN HAUSGARTEN

häuschen überhöht das Ganze; an ihr kann man sich etwa das Haus liegend denken. Einzelnes könnte man wohl anders wünschen, aber im ganzen macht das Gärtchen mit seinen wenigen ruhigen Formen und seiner Uebersichtlichkeit einen sehr frischen Eindruck.

Der westliche, vornehmere Hausgarten von FUCHS und KOCH, der ebenso wie der östliche von einem OLBRICH-Garten und einer Terrassenecke begrenzt wird, ist nicht in gleicher Weise geglückt. Er leidet an einer etwas unruhigen Teilung, die weniger der nicht günstigen Grundstücksform, als dem allzu peinlich durchgeführten Grundsatz entspringt, die Wege nach den Verkehrsrücksichten zu verlegen. In so kleinen Verhältnissen kommt man dann leicht zu dem oben schon einmal erwähnten Rechenexempel. Zudem leidet der Garten an einer Ueberfülle von kleinen Ausstattungsstücken, von denen manche an sich recht gut sind, unter denen aber kaum eins an seinem Platze für sich und geschlossen wirkt. Eine Skulptur, die klagende Frauengestalt von PETERICH, paßt auch in ihrer Haltung nicht recht in ein freundliches Gartenbild hinein; und ein wenig sonderbar wirkt dicht an einem Eingang ein Bodenmosaik, auf dem, wie auf einem Kaffeebrett, ein Paradetischchen und zwei Stühle stehen. Das kleine, freundlich aber ein wenig puppenhaft geformte Häuschen stellt nicht den herrschenden Brennpunkt dar; man weiß auch nicht recht, wo man sich die Hausarchitektur zu denken hat, alles liegt ein wenig zusammenhanglos da. Und trotzdem ist das Ganze mit vieler Liebe gestaltet; das große, rosenumzäunte Hauptbeet ist von einer sehr freundlichen Wirkung, und der FUCHS'sche Brunnen, der von einer dunklen Hecke umschlossen wird, in schwarzem Syenit und mit vergoldeter, durchbrochener Kuppel ist eine außerordentlich gute und reife Arbeit.

Beim Bürgergärtchen des Malers HANS D. LEIPHEIMER, das auf der zweiten Terrasse unter schattigen Bäumen liegt, ist die Absicht der geschlossenen Gesamtwirkung nicht zu verkennen; aber sie kommt nicht recht zum Ausdruck, weil im einzelnen wieder auf unzureichendem Raum zuviel gegeben wird: unpraktisch zerschnittene Rasenstücke mit spitzen Ecken, ein zwerghaftes Gemüsegärtchen, das durch eine Anpflanzung versteckt wird, ein unerfreuliches Gartenhäuschen für zu viele



FRIEDRICH W. BEGAS HAUSGARTEN

Zwecke und schließlich auf den zahlreichen Wegen kaum Platz für zwei nebeneinander Wandelnde. Ich glaube nicht, daß das Ganze mit seinen konstruierten Formen der praktischen Benutzung standhalten würde; Kinder dürften gewiß nicht auf dem teuren weißen Marmorkies spielen, sondern würden vor die Pforte geschickt werden.

In dem Garten des Architekten Gewin mit seinen etwas stark biedermeiernden Häuschen kommt die Ueberfülle an Formen besonders auffällig zum Ausdruck. Wenn alle Abmessungen gut doppelt so groß wären, so würde der Vorzug dieser Anlage, die feinempfundene rhythmische Abstufung des Geländes gewiß schön hervortreten. So aber wirkt das Ganze mit seiner Ueberfülle von Einzelheiten, den Rahmen, Böschungen, Pfaden, Umkränzungen, Ummauerungen auf drei Schritt Breite doch etwas nach dem Spielerischen hin. Man geht nicht ruhig genug auf diesen Wegen, sondern immer bedacht, nirgends anzustoßen und rechtzeitig die entsprechende Wendung zu machen. Als architektonischer Rückhalt soll das Orangeriegebäude im Hintergrund gelten; aber es hat doch im Grunde gar keine Beziehungen zum Garten. Aber all das verhindert nicht, daß aus den im einzelnen oft recht erfreuenden Formen, die sich bewußt an die gute Ueberlieferung anlehnen, manche Anregung und Schönheit zu holen ist.

Sehr erfreulich ist für mich die benachbarte Anlage des Gartenarchitekten Begas, besonders deshalb, weil sie eine sehr weise Beschränkung in den künstlerischen Mitteln zeigt. Vom Hause her, das man sich vielleicht hinter einer niedrigen Terrasse liegend denken kann, geht der Blick über die eine große Rasenfläche mit den beiden Taxusreihen auf die weiße, überwachsene Pergola, vor der eine ruhigere Skulptur stehen könnte.

Auch der Blumengarten, den die Gartenfirma Heinrich Henkel ausstellt, ist in ruhigen, einfachen Formen gehalten und hat in seiner roten Grundstimmung mit den hübsch gestalteten weißen Bänken und den meist von Olbrich herrührenden Blumenvasen viel Erfreuliches; ein Zuviel von Gestellen gibt ihm freilich einen Stich ins Kaufladenartige. Das anstoßende Teichgärtchen derselben Firma ist wohl ein wenig wild; die rechteckige Umwehrung der alten, vorhandenen Hecke gibt ihm aber doch das raumhaft Abgeschlossene, das durch einen auf





HANS DIETRICH LEIPHEIMER — BÜRGERGARTEN

zwei Seiten herumführenden Laubgang noch verstärkt wird. Eine sehr zarte weiß-grüne Stimmung ist von besonders vornehmem Reiz. Gerade von dieser Anlage ist manches zu lernen; sie zeigt, wie gut innerhalb eines skelettbildenden Rahmens der freiere Pflanzenwuchs wirkt, nach dem unser Naturempfinden am rechten Platz oft verlangt, und wie wohltätig gelegentlich der freiere Ton klingen kann, den vorhandene schöne Bäume in das Gartenbild bringen, wenn man sie bei Neuanlagen geschickt zu verwenden versteht.

Von gartenbaulichen Vorführungen ist schließlich noch das Wasserpflanzenhaus zu erwähnen, das die Hofgärtnerei Rosenhöhe ausstellte. Die Verhältnisse im Innern des Hauses mit seinem langgestreckten Wasserbecken, dem einseitigen Laubgang und den kleinen Terrassen im Grunde mit ihren Sitzplätzen sind von einer schön abgemessenen Ruhe und Sicherheit. Das Haus selber ist nur ein Notbau.

In der Hauptsache hat die Ausstellung einmal bewiesen, wie gut Altes und Neues auch in der Gartenarchitektur zusammengehen, wenn das Hinzukommende nur einheitlich, in sich geschlossen und im tektonischen Sinne gestaltet ist, und daß alle Urteilsfähigen sich über eins klar sind: bei der Gestaltung eines Gartens kann es sich nicht darum handeln, die Natur in spielerischer Weise nachzuahmen, sondern darum, in menschlich gewollter Art zu bauen, ohne die Natur als Lehrmeisterin im großen zu vergessen. Dann hat sie gezeigt, welche starken Wirkungen durch das Betonen der farbigen Seite in der Gartenkunst zu erzielen sind. Bei der Arbeit selbst ist den Gestaltenden bewußt geworden, wie wichtig auch für die tektonischen Fragen der Gartenfachmann ist, und daß erst in dem Zusammengehen von beiden das Schöne und Brauchbare zu leisten ist. Zu wenig Wichtigkeit scheint mir im allgemeinen dem Zusammenklingen von Haus- und Gartenarchitektur beigelegt zu sein; und gerade nach dieser Seite hin sind denn so manche Fragen ungelöst geblieben. Vielleicht kann sie eine derartige Ausstellung überhaupt nicht lösen, und man muß ihre Beantwortung der praktischen Hausbautätigkeit überlassen.

VICTOR ZOBEL



HEINRICH HENKEL BLUMENGARTEN

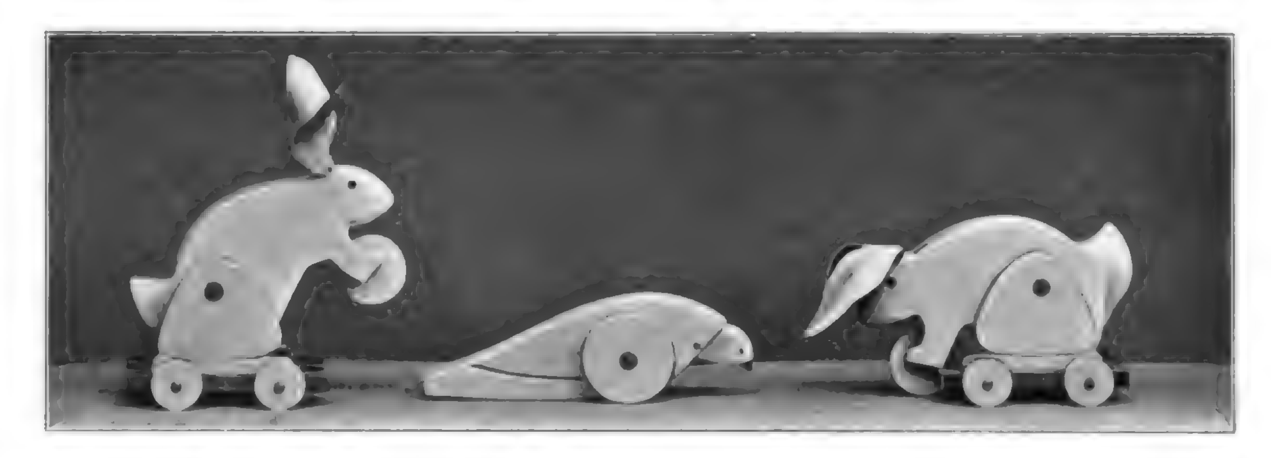


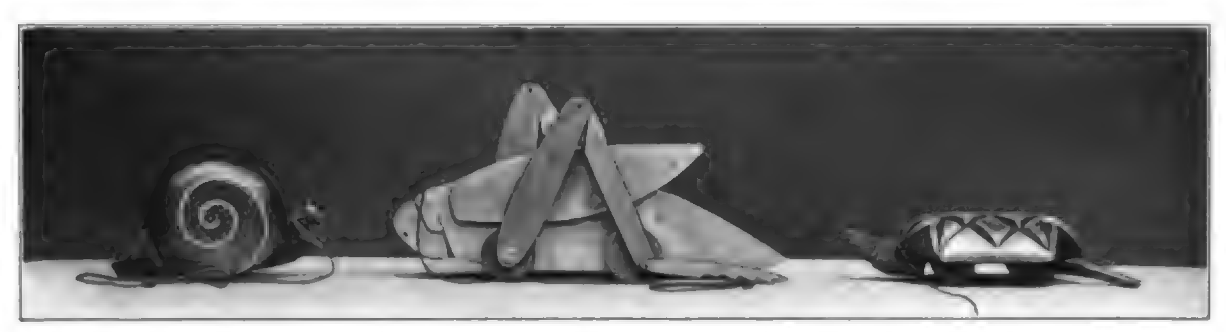
INNENANSICHT DES WASSERPFLANZENHAUSES

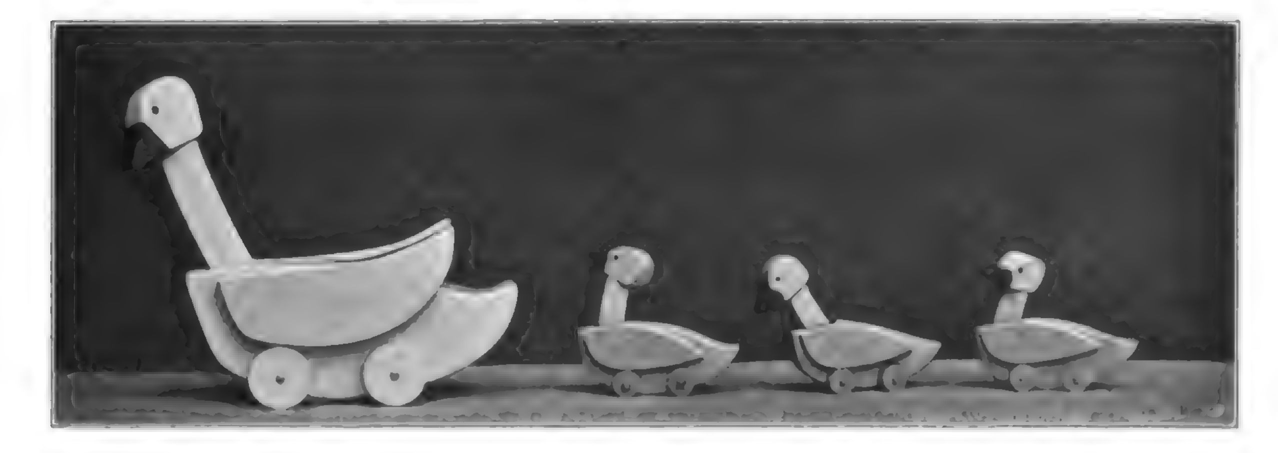


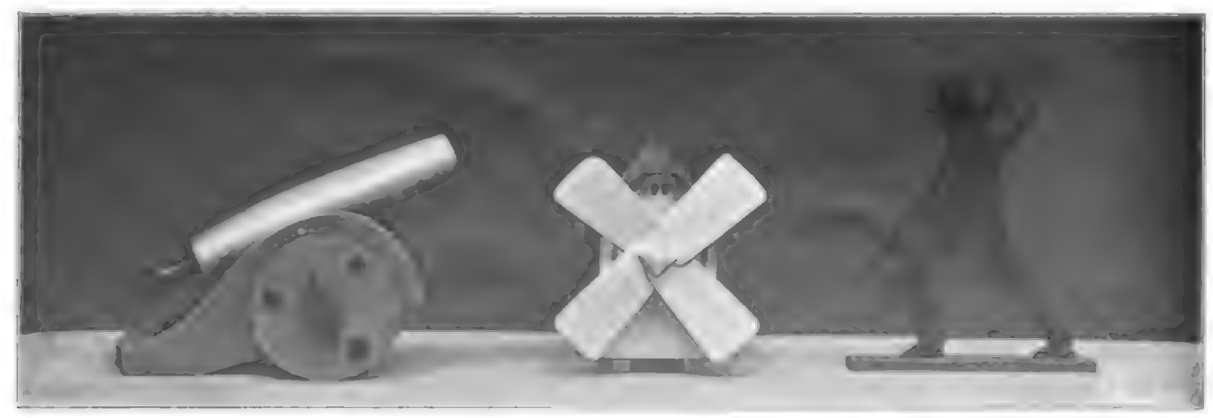


MÜNCHENER LEBKUCHEN-FIGUREN • NACH KÜNSTLER-ENTWÜRFEN AUSGEFÜHRT VON MATHIAS EBENBÖCK, MÜNCHEN









RICHARD KUÖHL KINDERSPIELZEUG • BEMALTE HOLZFIGUREN

AUSGEFÜHRT IN DER TISCHLER-WERKSTÄTTE JULIUS ZOCHER, MEISZEN



FELIX SUSEMIHL JAHRMARKT
AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN (GES. GESCH.)

KÜNSTLERISCHES SPIELZEUG

Ganz weihnachtlich wird einem zu Mute, wenn man die Menge hübschen Spielzeugs zu sehen bekommt, das heute unter Künstlerhänden entsteht. Die Wahl mag dem Christkind dies Jahr zuweilen recht schwer werden: so lustig und lockend, so putzig und ausdrucksvoll, so vielverheißend und beweglich schauen es die Männlein und Weiblein, die Häuser und Bäume, die Pferde und Wagen und Hühner und Hunde an. Ja, voll Leben sind sie und wissen so vieles zu erzählen; sie lassen alles mit sich machen und sind bei allem so ganz dabei. Ganz bei der Sache wie das Kind selbst! Ein Zwerg ist ganz und gar ein Zwerg, eine Höckerfrau ist eine Höckerfrau; sie zeigen das Eine, was sie sind, und nicht noch dieses und jenes dazu, was nur zufällig oder ohnedies selbstverständlich ist und das Wesentliche nur verwischen und das Kind dadurch beirren oder gegen den eigensten Reiz einer bestimmten Figur gleichgültig machen würde. Das Pferd springt, der Bock stößt, das Schaf ist, obwohl nur aus Holz, wollig und weich, und der Schäfer hat sicherlich zwei Arme, wenn man auch bloß den breiten, runden Wetterkragen sieht; mehr als den und den großrandigen Hut bedarf er nicht; hat er die, so ist er der Schäfer. Und daß die Gänse — diese Gänse! — watscheln und schnattern, daran zweifelt doch keiner, auch wenn sie es tatsächlich nicht tun: man sieht es und hört es ja. Ganz deutlich! — Ja, solche Suggestion, die aus intensiv und prägnant erfaßtem und zu größter Ausdrucksfähigkeit zusammengeschlossenem Leben entsteht, weil das Organische, das Wirkende einer Gestalt — nicht bloß das Gegenständlich-Vorhandene wiedergegeben ist, löst viel mehr und viel lebendigere Vorstellungen im Kinde aus als platte Nachäfferei, die nach der ersten Verblüffung nur blasierte Langweile zurückläßt. Es ist eben dies: eine Anregung wirkt befruchtend, indem sie zugleich überzeugt und lockt, zugleich gibt und zum Geben reizt; dadurch wird die Phantasie wach, und weil noch nicht alles da und fertig und noch offener Raum gelassen ist, webt und wirkt sie nun in unbewußtem frohen Spiel. Wie tot aber bleibt sie, wo in mechanischer detaillierender Nachahmung aller Zweck und alle Möglichkeiten schon bis an die äußerste Grenze erfüllt sind und der Kinderseele nichts zu tun übrig bleibt! Solch ein Ding erschöpft sich selbst, indem es gleich alles bis ins einzelne sagt und darum gerade dann still sein muß, wenn das Kind zu lauschen beginnt. Nein, die Möglichkeit jenes unbewußten Ergänzens und Belebens, die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit, auf



GEBR. GEIGENBERGER • FROSCH • AUSGEF. VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST

solche Weise sich die Dinge lebendig und wirklich zu eigen zu machen, sie sich zu gewinnen, muß dem Kinde erhalten werden; denn was vermöchte glücklicher und reicher zu machen als jenes schauende Gestalten, das alle Schranken tatsächlicher Ausführung und Ausführbarkeit überwindet?



GEBR. GEIGENBERGER KASPERLE-THEATER
DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST

Die Kraft starker und fruchtbarer Anregung liegt aber sicherlich im Spielzeug, wie es heute unsere Abbildungen zeigen. Eine ganze traurig-lustige Geschichte, die kein Mensch dem Kinde erst noch in Worten zu erzählen braucht, steckt in RIEMERSCHMIDS „Sonntagsreiter" (Abb. S. 131); eine kleine Welt von Vorgängen, die sich immer neu und immer wieder anders erleben lassen, in FELIX SUSEMIHLS



FELIX SUSEMIHL STECKENPFERD
DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST

Jahrmarkt und den Christbaummännern von FRITZ KLEINHEMPEL (Abb. S. 129 u. 133). GERTRUD KLEINHEMPELS rundliche Kinderfrauen mit ihren Wickel-Babies und den um sie spielenden Kleinen (Abb. S. 132) werden kleiner Mädchen Herzen in mütterlichem Entzücken schlagen lassen. Und was kann man nicht alles vorstellen und erfinden mit ERICH KLEINHEMPELS wohlgehüteten Schaf- und Gänseherden, mit Schneewittchens sieben Zwergen, JUNGES Soldaten und den von den Schülerinnen Prof. MAX WISLICENUS' entworfenen Tierfiguren. Diese Aeffchen und Robben, Katzen und Vögel sind in den Werkstätten für Textilkunst der Breslauer Kunstgewerbeschule neben den eigentlichen Arbeiten der jungen Damen (L. M. BEISERT, M. EIBUSCHITZ, E. JASKOLLA, A. NEESE, M. SEIFFERT, H. STRIEMER, H. TAUSK, G. THOMALE) entstanden. Sie zeigen, wie das unter der Leitung des Genannten betriebene Naturstudium die Beobachtung klar und sicher, die Nachgestaltung frei und temperamentvoll aus den gegebenen



RICHARD KUOHL SCHAUKELZIEGE
AUSGEF. VON JULIUS ZOCHER, MEISZEN (GES. GESCH.)

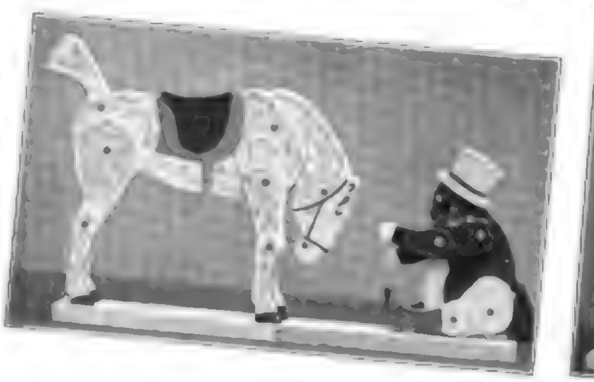




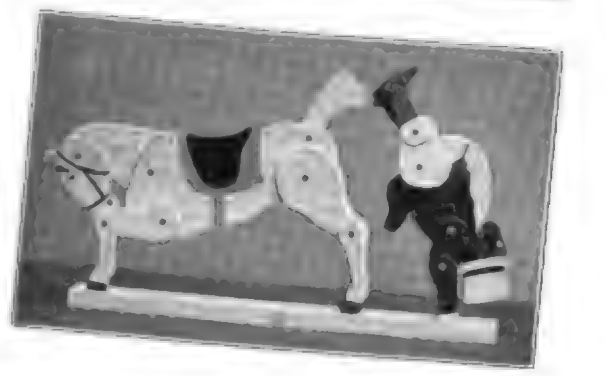
TIERFIGUREN • SPIELZEUG • ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON L. M. BEISERT, M. EIBUSCHITZ, E. JASKOLLA, A. NEESE, M. SEIFFERT, H. STRIEMER, H. TAUSK UND G. THOMALE, SCHÜLERINNEN DER VON PROF. MAX WISLICENUS GELEITETEN FACHKLASSEN UND WERKSTÄTTEN FÜR TEXTILKUNST DER KGL. KUNST- UND KUNSTGEWERBESCHULE IN BRESLAU • • • • •

SONNTAGSREITER VON RICHARD RIEMERSCHMID • NUSZKNACKER VON GEBR. GEIGENBERGER • AUSGEF. VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST















MARGARETE JUNGE: GARDEGRENADIERE • GERTRUD KLEINHEMPEL: KINDERSPIELPLATZ UND SCHNEEWITTCHEN
AUSGEFÜHRT VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT, THEOPHIL MÜLLER, DRESDEN (GES. GESCH.)





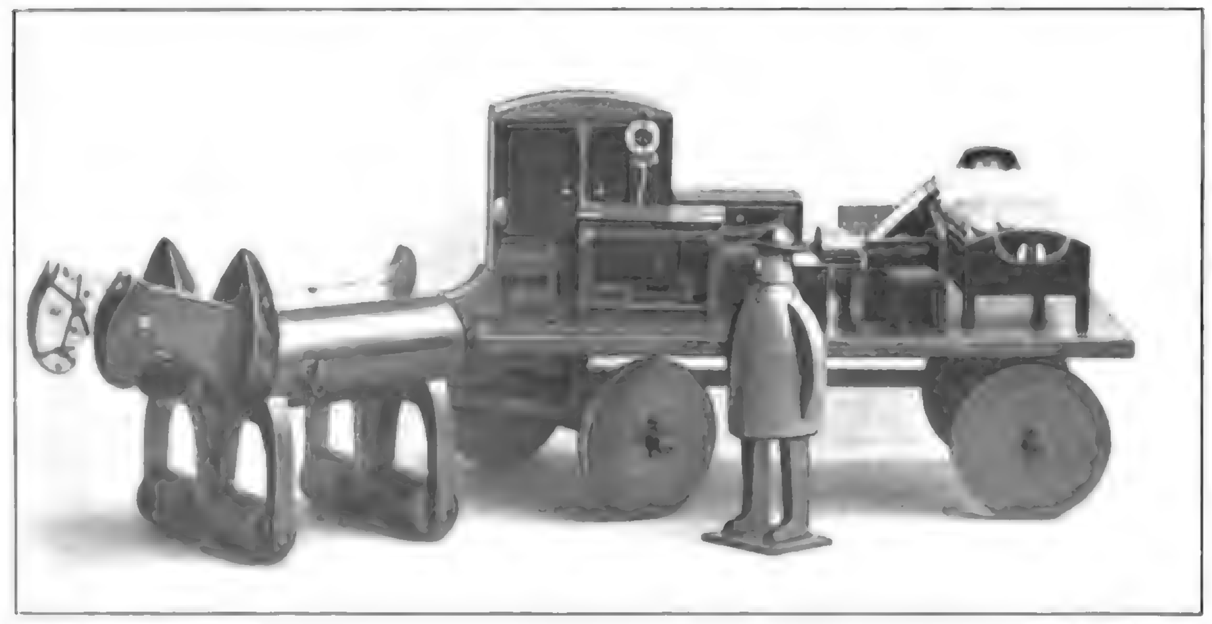


ERICH KLEINHEMPEL: GÄNSEWEIDE FRITZ KLEINHEMPEL: WEIHNACHTSMARKT
AUSGEFÜHRT VON C. F. DRECHSEL, GRÜNHAINICHEN I. S. (GES. GESCH.)

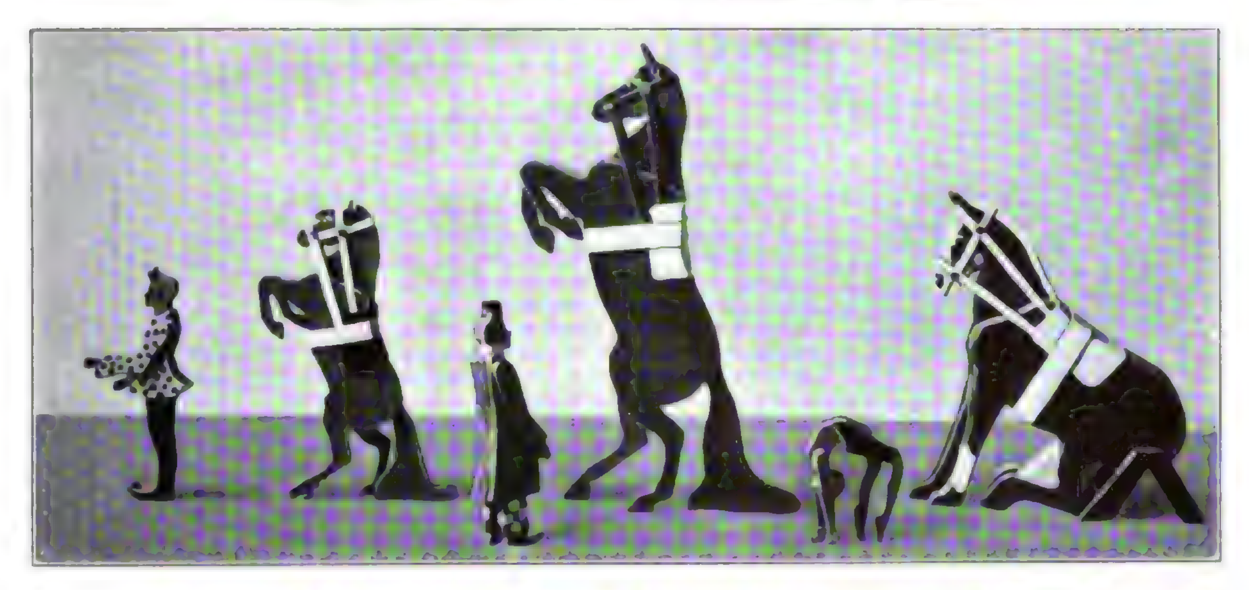


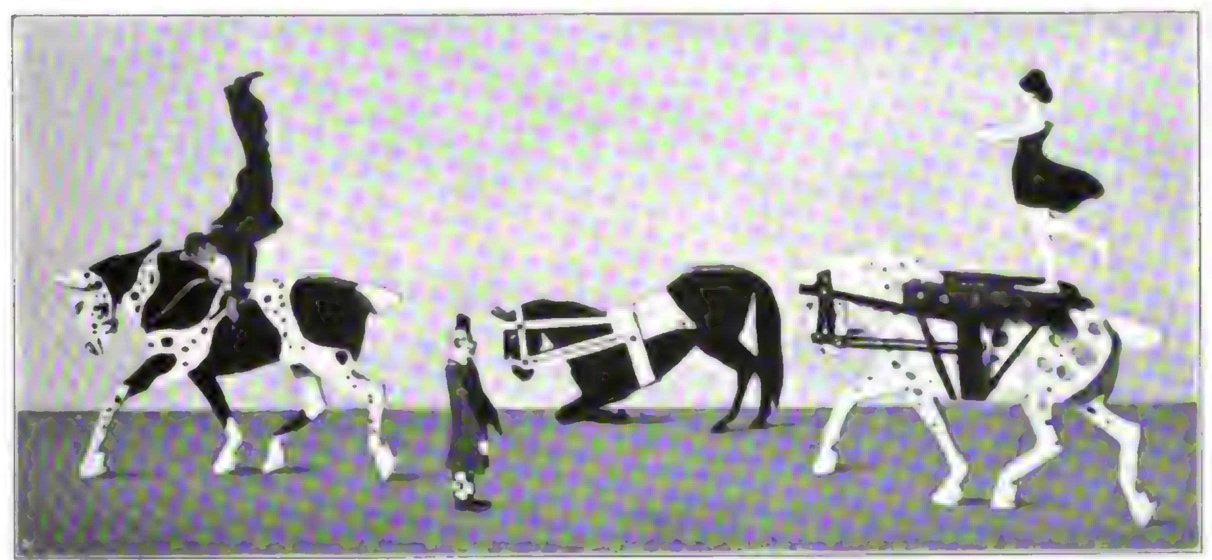
GUSTAV SCHAALE — STADT ZUM AUFSTELLEN
AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST (GES. GESCH.)

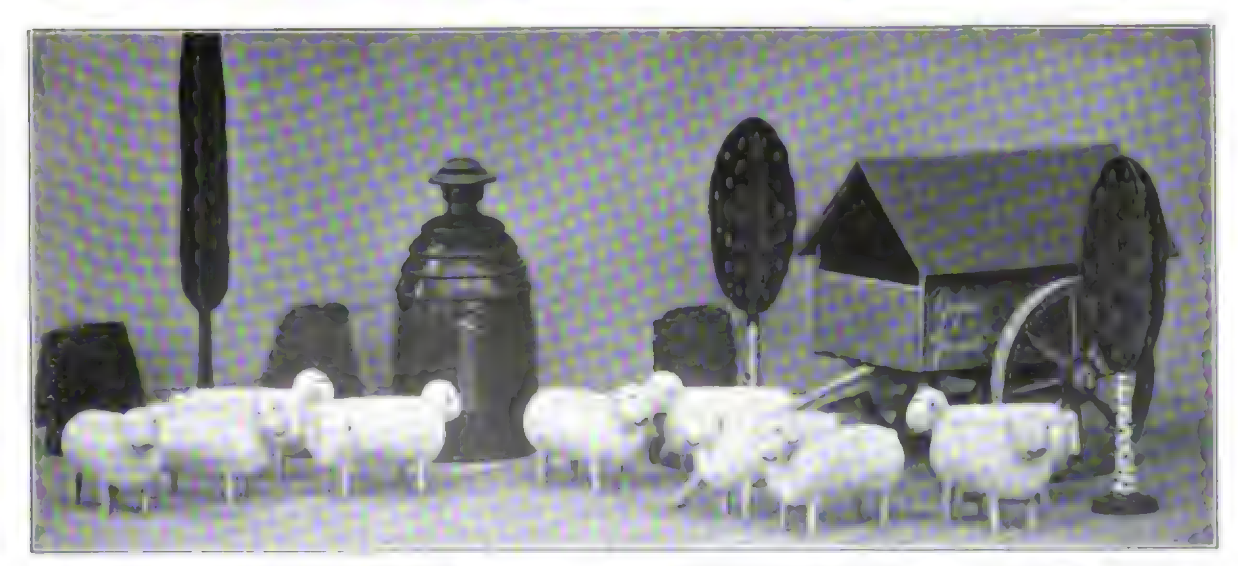
Fähigkeiten entwickelt. — Künstlerisch ganz ersten Ranges stellen sich RICHARD KUÖHLS Enten dar. Sie wie auch sein prächtiger Schaukel-Ziegenbock und die lustigen Hasen, Schnecken, Heupferde und was er sonst erdacht und gemacht hat (Abb. S. 128), steht in breiter, schlichter Formgebung und stark individualisierten Lebens voll Humor vor uns. — Betrachtet man nun noch FELIX SUSEMIHLS Wunder-Steckenpferd, dem es sicher kein anderes zuvortun kann, und hätte es auch seidenes Haar und wirklich flatternde Mähne, GEIGENBERGERS wild gefräßige Nußknacker mit den gierigen Augen und den drohenden Zähnen und seinen patschigen Frosch und was sonst noch geschickte Künstler für unsere Kinder geschaffen, — dann — kann man froh sein, daß man das Christkind nicht ist und zu wählen hat, denn die Wahl muß wahrlich schwer sein vor all' diesen vielen Herrlichkeiten!



GEBR. GEIGENBERGER — BRAUTWAGEN
AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN (GES. GESCH.)







MARIE VON UCHATIUS: CIRCUS

ERICH KLEINHEMPEL: SCHÄFER THOMAS





SPAHNSCHACHTELN V. GUST. SCHAALE, BÜCHSEN V. GEBR. GEIGENBERGER (GES. GESCH.)

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



LUDWIG HOHLWEIN — JAGDHAUS WINKLHOFER IN PENZING

LUDWIG HOHLWEIN

Die Moderne hat uns den Ausdruck „Wohnungskunst“ geprägt. Sie will damit nicht allein die Möbel und alle jene unzähligen Einrichtungsgegenstände, die uns Bequemlichkeit und körperliches Genießen verbürgen, zusammengefaßt wissen, sondern sie rechnet dazu auch nachdrücklichst alle jene Imponderabilien, die in ihrer Gesamtwirkung den Raum, die Stimmung, das Milieu, oder wie man es sonst nennen will, gestalten sollen. Die zahlreichen Ausstellungen der letzten Jahre haben uns zur Genüge gezeigt, wie man dieser Idee Rechnung zu tragen suchte und versuchte. Wie erfolgreich aber auch derartige Darbietungen hinsichtlich ihrer absoluten künstlerischen Einzelleistungen gewesen sein mögen, so erschienen sie dennoch insoferne höchst problematisch, als sich in solchen Ausstellungsräumen der schwerwiegende Unterschied des Eigenhauses und der Mietwohnung nie darlegen läßt. Der Glaube, die Ueberzeugung, „daß man sich das alles nur im eigenen Heim (d. h. Besitz) so machen lassen könne“, ist denn auch bis jetzt keineswegs erheblich erschüttert worden. Die Möbel, die Beleuchtungskörper etc., das alles könnte man ja, zumal jetzt auch die Preise mehr der breiten Masse des Mittelstandes gerecht werden, sich kaufen, aber die gemieteten Räume — denn damit haben doch die meisten zu rechnen — mit ihren minderwertigen Tapeten in Gobelin- oder Brokatimitation oder „à la Jugend und Sezession“ und mit den unvermeidlichen Deckenmalereien und allen möglichen Gipszieraten erscheinen der Mehrzahl als unüberbrückbare Klüfte zur Erreichung solcher geschlossener künstlerischer Raumschöpfungen, wie sie ein Eigenhaus oder vorübergehende Ausstellungen auszubauen gestatten. Zu zeigen, wie sich auch in Mietwohnungen und mit verhältnismäßig geringen Mitteln eine gesunde gefällige Raumkunst entfalten läßt, das schwebt uns zunächst vor, wenn wir unseren Lesern einige Arbeiten des Architekten Ludwig Hohlwein bieten. Dann aber glauben wir überhaupt auf die Vielseitigkeit dieses frischen, ursprünglichen und praktisch fühlenden Erfinders auf dem Gebiete der dekorativen Künste hinweisen zu sollen.

Das Oede, Unpersönliche, was den Räumen unserer Mietwohnungen zumeist anhaftet, sucht Hohlwein, dem Gedanken Rechnung tragend, daß nicht zu viel in die Stätte ungewissen Bleibens „gesteckt“ werde, auf höchst primitive Weise zu verbannen. Die Hauptaufgabe bei dieser Metamorphose weist er dem Zimmermaler zu. In dem Speisezimmer (Abb. S. 142—145) entwickeln sich aus weiß-



LUDWIG HOHLWEIN JAGDHAUS WINKLHOFER IN PENZING

gestrichener Holzvertäfelung ebensolche zur Decke aufsteigende Leisten als Rahmenwerk für sehr glücklich dazu stimmende Gobelin-Verdüren. Decke, Türen und Fenster schließen sich in Weiß an. Diese schlichten Mittel verleihen nun dem Raum nicht allein den Charakter freundlicher Noblesse, sondern sie lassen vor allem die Verhältnisse weiter und freier erscheinen. Das Mobiliar in dunklem Eichenholz steht zu den Wänden in wohltuendem Kontraste. Wie bei HOHLWEIN überhaupt, hat bei den Einrichtungsstücken der Zweck die Hauptform diktiert; der Gefahr einer nüchternen puritanerhaften Primitivität, wie sie so vielen modernen Kastenmöbeln anhaftet, wußte der Architekt durch ebenso einfache wie wirksame Mittel zu begegnen. Ich denke dabei namentlich an die weit vorkragenden schrägen Abdeckungen der Kästen oder an die Ueberleitung des unteren Teiles des Gläserschrankes zum oberen Aufsatz mittels der ansteigenden Kehlung; auch die wenig aufdringlichen Intarsien, z. B. an den Stützen, zählen hierher. Nicht durchaus einwandfrei dünkt mich in diesem Raum die Anwendung von Eisen- und Kupfertreibarbeiten. Zweifellos haben sie ihre Berechtigung in Form der Beleuchtungskörper am Büfett und an dem Pianino. Weniger glücklich erscheinen mir die etwas großen und im Ornament zu breiten Kupferblechfüllungen an den Schranktüren. Am bedenklichsten aber finde ich die Verwendung der aufgelegten Kupferornamente an den Stuhllehnen. So wenig erhaben sie auch sind, könnten sie doch einer hellen Bluse verhängnisvoll werden; wenigstens erwecken sie diesen Schein, und auch der sollte vermieden werden. Ob der Stuhl nicht mindestens ebenso glücklich unter gänzlichem Verzicht dieses Dekors oder in Uebersetzung desselben in Flachschnitzwerk, wie es im benachbarten Herrenzimmer angewandt wurde, gewirkt hätte? Doch das sind Kleinigkeiten gegenüber so mancher andern erfreulichen Lösung, wie sie uns die gemütliche Kastenuhr, der festfußende Tisch oder das Pianino darstellen. Höchst behaglich mutet das kleine Herrenzimmer an.



LUDWIG HOHLWEIN — JAGDHAUS WINKLHOFER: BÜFETTECKE

AUSFÜHRUNG DER MÖBEL IN BRAUN GEBEIZTEM FÖHRENHOLZ MIT EISENBESCHLAGEN VON J. SCHMIDT, MÜNCHEN



LUDWIG HOHLWEIN — JAGDHAUS WINKLHOFER: OFENECKE

Grüner Rupfen umzieht in Mannshöhe die Wände; nur in der einen Ecke (Abb. S. 141) geht die Bespannung in eine Vertäfelung über, die zugleich die Rücklehnen für Wandbänke bildet. Die hohen, oben vorkragenden Wangen der Bänke geben dieser Tischecke, ohne daß dabei der Raum irgendwie eingeschränkt erschiene, etwas in sich Abgeschlossenes, etwas Familiär-Gemütliches, das durch die Art des Beleuchtungskörpers und seines Lichtkegels noch gehoben wird. Die Hochwand des Raumes und die Decke sind in Weiß gehalten, nur in den Ecken der Wände steigen breite grüne Bordüren auf. Die Dekoration der Möbel ist auf ein Minimum beschränkt. Die bequemen Armsessel erhielten lediglich an den Rücklehnen Flachschnitzereien, die, an den Sport des Hausherrn gemahnend, alles mögliche jagdbare Getier wiedergeben. Derartige Dekorationsmotive gehören zu HOHLWEINS stärksten Seiten; sie zeigen ihn uns als einen ebenso feinen Naturbeobachter wie als einen ganz hervorragenden präzisen Stilisten. Man erkennt hier wieder deutlich den HOHLWEIN, wie er der großen Menge bisher nur durch die köstlichen gemalten Gläser bekannt geworden ist. Mit wenigen Strichen holt er das Springende und Schlagende jeweils heraus, so wie etwa NICHOLSON, nur daß er sich nicht wie dieser auf die graphische Kunst beschränkt, sondern sein Können auf alle möglichen Gebiete der angewandten Kunst überträgt. Ob ein Glas oder eine Töpferei dekoriert werden soll, ob ein- oder mehrschlägige Schablonen Anwendung finden, ob der Hammer des Kunstschlossers, das Messer des Schnitzers oder Nadel und Schere bei Applikationen den Ausdruck prägen sollen, ist ihm gleich; die unmittelbar wirkende Weise gibt sich ihm zwang- und mühelos und vor allem auch reif und brauchbar für jede Technik. Für die eigentliche Möbelkunst zieht HOHLWEIN jedoch ein meist sehr streng stilisiertes, oft fast zur geometrischen Zierform gewordenes Pflanzenornament vor. Am konsequentesten finden wir von solchen Motiven in dem Schlafzimmer auf Seite 147 Gebrauch gemacht, so an

den Intarsien der Möbel, an der Applikation der kleinen Bettbehänge und in den doppelschlägigen Schablonen der Wandfriese. Die Möbel sind naturpoliertes Nußbaumholz, die quadratischen Blatteinlagen schwarzes, die Beeren esmeraldgrün gebeiztes Holz; genau dieselben Töne haben die Applikationen der Bettbehänge. In den Hauptformen bieten die Möbel dieses Zimmers viel Anziehendes und Praktisches, so z. B. der Wäscheschrank, der bei sehr stattlicher Tiefe seiner abgeschrägten Ecken halber doch nur verhältnismäßig wenig Raum beansprucht, ein Punkt, der für Mietwohnungsverhältnisse sehr ins Gewicht fällt. Sehr reizvoll wirken an dem Bett das vorragende Kopfteil mit den Vorhängchen. Dieses Schlafzimmer halte ich für HOHLWEINS glücklichste und reifste Schöpfung. Man vergißt die Mietwohnung gänzlich; dazu trägt am meisten die Haltung der Wände bei, deren Tapetenmuster unter einem kräftigen graublauen Leimfarbenanstrich verschwinden mußte. „Einfach", denkt man. Gewiß, aber es will eben doch erdacht und ausgeführt sein.

Das scheint mir an HOHLWEIN überhaupt höchst beachtenswert, wie er die Klippen gegebener Raumverhältnisse zu umschiffen weiß. Die Not wird ihm zur Tugend. Es mag ein Leichtes sein, einen Raum glücklich auszubauen, der ein für allemal einem bestimmten Zweck zu dienen bestimmt ist. Unser Nomadentum aber ist vielleicht der größte Gegner der modernen Wohnungskunst. Für den Schreiner und Händler mag es gleich sein, wie ihre Ware wirkt, wenn sie nur verkauft ist, und selbst der Künstler mag oft so denken. Aber gerade, was die endgültige Aufstellung anbelangt, das sollte nicht den Packträgern und den laienhaften Anschauungen des Publikums überlassen, sondern der Hand des schöpferischen Architekten anvertraut werden. Mit welch geringen Mitteln dann wirklich ein erfreuliches Ganzes geschaffen werden kann, zeigt HOHLWEINS Vorgehen. Es bedeutet einen hochwichtigen Faktor für einen gesunden Ausbau der Moderne.

Aehnlich wie in diesen Zimmern hat HOHLWEIN in seinem eigenen Heim geschaltet. Wir geben einige Proben aus dem reizvollen Kinderzimmer (Abb. S. 156 u. 157). Naturfarbene Rupfen mit schwarzen Leisten bilden den Hintergrund für die praktischen Möbel aus weichem Holz. Lustige Schablonenmuster in Form stilisierter Bäumchen beleben die weiße Hochwand.

Eine der künstlerischen Ausgestaltung von Mietwohnungen verwandte, jedoch wesentlich schwierigere Aufgabe wurde HOHLWEIN im Hotel Continental gestellt. Eine Einfahrt mit jonischen Säulen sollte zu einem Vestibül mit etlichen Nebenräumen umgewandelt werden.



LUDWIG HOHLWEIN • ECKE EINES HERRENZIMMERS: MÖBEL IN BRAUN GEBEIZTEM EICHENHOLZ • AUSGEFÜHRT VON M. BALLIN, MÜNCHEN • • • •



LUDWIG HOHLWEIN BÜFETT AUS DEM SPEISEZIMMER AUF SEITE 143
AUSFÜHRUNG DER MÖBEL VON M. BALLIN, DER METALLARBEITEN VON JOS. ZIMMERMANN & CO., MÜNCHEN

Die Architektur diktierte hier die Anlehnung an klassizistische Beispiele; doch blieb der Künstler von ödem Kopistentum frei. Der Raum ist weiß gehalten. Links vom Eintritt öffnet er sich zu einem Konversations-, rechts zu einem Schreib- und Leseraum. Ersterer zeigt Vertäfelung und Geschränke in Eichenholz mit bescheidenen Einlagen in Ebenholz und Elfenbein. Eine Kaminverkleidung aus geschlagenem Eisen mit Glaspasten schließt sich der dunklen Haltung der Möbel an, gegen die das Blau des Teppichs und das Weiß der mit großen Eichenblattrosetten stuckierten Hochwand wirkungsvoll absetzen. Hier sehen wir auch Hohlwein in einigen Zeichnungen wieder Nicholsons Pfade mit Geschick einschlagen. Das Lese- und Schreibzimmer, das sich mehr dem Vestibül anschließt, hat polierte Natur-Mahagonimöbel von einfachen praktischen und doch eleganten Formen. Den toten Winkel



LUDWIG HOHLWEIN

SPEISEZIMMER: GERÄUCHERTES EICHENHOLZ MIT KUPFERNEN BESCHLÄGEN • •

AUSFÜHRUNG DER MÖBEL VON M. BALLIN, DER METALLARBEITEN VON JOS. ZIMMERMANN & CO., MÜNCHEN

am Treppenaufgang schließlich hat der Architekt in eine Bar umgewandelt. Bei all diesen Aufgaben hat sich HOHLWEIN als geschickter Raumkünstler bewährt. Wenn die Formensprache nicht durchaus seine rein persönliche ist, so ist die Ursache hierfür weniger in dem Charakter des Künstlers, als vielmehr in den von vornherein gegebenen, nicht zu eliminierenden Faktoren begründet.

Wie HOHLWEIN sich ausdrückt, wenn ihm freie Hand gelassen wird, verrät uns ein kleines Jagdhaus in Penzing bei Landsberg a. Lech. Die Mittel, mit denen er arbeitet, sind die denkbar einfachsten. Im Grunde genommen, haben wir in dem Bau selbst nichts anderes als einen würfelförmigen Kasten mit einem großen Dach. Wie aber wird dem ungegliederten Block die Schwere und Plumpheit genommen? Nüchtern zur Schau gestellte Ständer des Fachwerks, ein paar gut eingesetzte Fenster und quadrierte Spaliere, ein paar formelle und farbige Gegensätze und der Bann ist gebrochen. Dazu das praktische Dach. Meines Wissens hat FRIEDRICH VON THIERSCH zuerst an seinem Privathaus und dann an der Villa von HOESSLIN, das weit vorkragende Dach als wirksames Mittel für die Silhouette eines Baues, nicht aber eigentlich als Zweckform benützt. HOHLWEIN verwertet es praktisch, indem er die Fenster direkt am Dach anstoßen läßt. Er übersetzt eine alte Baugewohnheit und Erfahrung unserer Alpenbauernhäuser ins Moderne. Ihm soll das Dach im Sommer Schutz gegen die hochstehende Sonne gewähren; die Strahlen der tiefstehenden Wintersonne mögen ungehindert ins Innere fallen. Lustig wirkt am Dache die langgezogene, mansardenartige, blumengeschmückte Luke (Abb. S. 137). Für die Ausstattung des Innern war der Zweck bestimmend, für vorübergehenden Aufenthalt eine gewisse Behaglichkeit zu gewähren und doch das Idyll des Landsitzes nicht durch städtische Raffinements zu stören. Einfachheit mußte also die Losung sein, und in ihr liegt auch der Reiz der Wirkung. Solche Räume wie das Jagdzimmer lassen sich in ihrer Anspruchslosigkeit nach ihren künstlerischen Qualitäten nicht eigentlich analysieren, sondern nur genießen. Verschlägt es etwas, daß der Ofen nicht modern ist? Doch wohl kaum. Das Wesentliche ist, daß er nicht herausfällt. Andererseits aber ist doch durch diesen Fall auch das korrespondierende, oft bestrittene Gegenteil bewiesen, daß man modern und doch behaglich sein kann, und daß das Moderne ein gutes Altes, das seinem Zwecke dient, durchaus nicht verwerfen muß (Abb. S. 137—140).



L. HOHLWEIN • KREDENZ AUS EICHENHOLZ M. KUPFERNEN BESCHLÄGEN • AUSGEF. V. M. BALLIN, MÜNCHEN

HOHLWEINS Wohnungskunst oder besser, hier gesagt, seine Möbelkunst ist keine solche, daß sie in ihren Leistungen uns sogleich ihren geistigen Urheber nennt, wie etwa ein Zimmer von BRUNO PAUL, BERNHARD PANKOK oder RICHARD RIEMERSCHMID. Dessen ist sich HOHLWEIN sehr wohl bewußt, und ich möchte damit auch durchaus keinen Tadel ausgesprochen haben. Jene schaffen für Hausbesitzer und kostspielige Verhältnisse, HOHLWEINS Arbeiten erfordern bei weitem nicht solchen Aufwand, sie suchen ihn vielmehr zu vermeiden und rechnen mit allgemein zugänglichen Materialien und Techniken. Seine Formenwelt ist eine verhältnismäßig kleine, er weiß sie aber zu nuancieren. Daß er sich bei seinen Aufgaben zuweilen an englische Vorbilder erinnert,

wie etwa bei dem Kinderspieltisch oder seinem Büfett an VOYSEY, oder bei dem Klavier an BAILLIE SCOTT, ist viel weniger als Nachahmung denn als eine gewisse Gleichheit in der Anschauung zu beurteilen. Immerhin möchte man ihm empfehlen, sich von solchen Anklängen ganz zu emanzipieren und in ernstem Ringen nach noch präziseren, persönlicheren Ausdrucksformen zu streben. Die besten Ansätze dazu sind gegeben.

Wir haben schon oben berührt, daß HOHLWEIN ein außerordentlich feiner Naturbeobachter ist, der fast unbewußt das Gesehene umstilisiert. Die Verwandtschaft mit NICHOLSON — wir sagen nicht das Nachahmungsvermögen — ist so groß, daß es schwer hält, wie z. B. in dem Konversationszimmer im Hotel Continental, aus einer Bilderfolge die HOHLWEIN'schen Blätter herauszufinden. Diese Gabe, aus dem Wirklichkeitsbilde die für irgend eine Technik geeignete Ausdrucksweise herauszuholen, befähigt HOHLWEIN ganz hervorragend für die dekorativen Künste. Man erinnere sich nur seiner lustigen allbekannten Gläser, man besehe sich darauf hin etwa den Wandbehang mit dem trefflich charakterisierten Raben (Abb. S. 151). Auch in seinen Keramiken bekundet sich häufig dieser Vorzug, zum Teil auch in seinen Metallarbeiten. Doch herrscht bei diesen letzteren mehr eine Vorliebe für einfache geometrische und konstruktive Formen vor, die eine kräftige Eigenart verraten und in oder vielleicht gerade durch ihre Einfachheit und die präzise Betonung des Zweckes außerordentlich anziehend und erfreulich wirken. Dieser persönliche Stil, wie er sich z. B. in der Deckenbeleuchtungsanlage (Abb. S. 148) in dem Blumenständer (Abb. S. 150), oder in der Uhr (Abb. S. 151) ausspricht, wie er in anderer Weise sich dann in den Illustrationen, Plakatentwürfen und in den figürlichen Zierformen für Gläser, Keramiken, Intarsien, Applikationen u. a. offenbart, läßt uns HOHLWEIN den Besten auf diesen Gebieten zuzählen. Damit ist für einen tüchtigen Wohnungskünstler schon eine Fülle wünschenswerter Befähigungen und Voraussetzungen gegeben, und HOHLWEIN hat es auch verstanden, sie zu nützen. Speziell der Möbelkunst in ähnlichem Sinne noch mehr persönliches Gepräge zu geben, dürfte diesem begabten und erfinderischen Raumkünstler kaum erhebliche Schwierigkeiten bereiten. Freilich müßten ihm — und das wäre dringend zu wünschen — auch einmal entsprechende größere Aufgaben gestellt werden, um an ihnen erstarken zu können. Jedenfalls aber verlangt, was HOHLWEIN bisher geleistet, Achtung und Beachtung.



LUDWIG HOHLWEIN • GLÄSERSCHRANK: EICHENHOLZ MIT KUPFERBESCHLAGEN • AUSGEF. VON DER HOFMÖBELFABRIK M. BALLIN, MÜNCHEN

DR. PHILIPP M. HALM

DIE MEISZNER PORZELLANMANUFAKTUR UND DIE GEGENWART

Die eigentliche Geschichte der Meißner Porzellanmanufaktur schließt mit dem Jahre 1814 ab, mit dem Augenblick, als Graf Marcolini, der vierzig Jahre lang die schwachen künstlerischen Mittel der Zeit gegen den wirtschaftlichen Niedergang des Landes hatte kämpfen lassen, sein mühevolles Amt niederlegte. Im 19. Jahrhundert verlernte man, die Manufaktur unter die künstlerischen Anstalten zu rechnen. Man lebte in Meißen vom Kapital des einmal errungenen Weltrufes und schwamm in den trüben und schwerfälligen Fluten der allgemeinen kunstgewerblichen Produktion gleichmütig mit. Neue technische Errungenschaften halfen wenig, ja die 1827 erfundene Glanzvergoldung beförderte nur den Verfall des Geschmacks. Als sich nach der Uebersiedelung aus der Albrechtsburg ins Triebischtal und infolge des wirtschaftlichen Aufschwungs der siebziger Jahre der Absatz hob, glaubte man schon an eine „neue Aera". Im Jahre 1891 wurde ein Ueberschuß von 658000 M. erzielt, der höchste seit Errichtung der Manufaktur. Zahlen reden, dachte man, und niemand widersprach. Jetzt aber kam der Rückschlag. Die Erträge gingen mehr und mehr zurück, und das Jahr der Pariser Weltausstellung 1900 sah diese nicht nur auf weniger als ein Viertel der oben genannten Summe zusammengeschrumpft, sondern öffnete auch der Welt die Augen über das, was das hochberühmte Institut künstlerisch noch leistete. Wenn auch die goldene Medaille, wie gewöhnlich, nicht ausblieb: der Abstand der Leistungen Meißens von denen Kopenhagens und Sèvres' war so ungeheuer, die Versuche, Anschluß an die moderne keramische Bewegung zu finden, erschienen so schwächlich, daß auch der historische Teil, die Nachahmungen der Modelle aus der Zeit Kändlers, den Eindruck nicht mehr retten konnten.



LUDW. HOHLWEIN • SCHRANK AUS DEM SCHLAFZIMMER AUF SEITE 147
AUSGEFÜHRT VON DER HOFMÖBELFABRIK M. BALLIN, MÜNCHEN

Die Kritik, vor allem natürlich die einheimische, hat seitdem die Entwicklung der Manufaktur mit wachsamem Auge verfolgt. Vielleicht aber hätte selbst ihr schärfstes Mahnen bei denen, die es anging, nichts gewirkt, wäre nicht der materielle Niedergang immer deutlicher geworden. Im Etat des Staatshaushalts 1904/05 nämlich ist der Ueberschuß wieder mit einem erheblichen Minus, nämlich mit 45000 M. unter dem der letzten Periode, d. h. mit 118000 M. eingestellt. „Im Hinblick darauf,



LUDWIG HOHLWEIN — SCHLAFZIMMER: POLIERTES NUSZBAUMHOLZ MIT EBENHOLZEINLAGEN UND SILBERNEN BESCHLÄGEN

AUSGEFÜHRT VON DER HOFMÖBELFABRIK M. BALLIN, MÜNCHEN



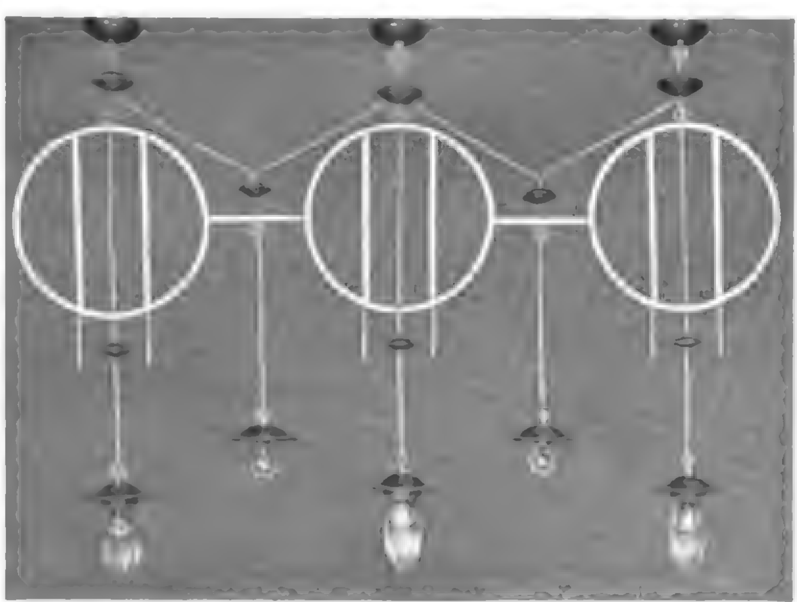
LUDWIG HOHLWEIN ● ● REKLAME-PLAKATE IN SCHWARZ-WEISZ



BELEUCHTUNGSKÖRPER IN MESSING ● ● AUSGEFÜHRT VON DER METALLWARENFABRIK STEINICKEN & LOHR, MÜNCHEN ● ● ●

daß sich der Absatz teils durch den fortgesetzt wachsenden Wettbewerb der Privatindustrie, teils durch den veränderten Geschmack infolge der neueren Kunstrichtungen immer schwieriger gestaltet . . .", wie die Anmerkung dieses offiziösen Schriftstücks besagt. Und dabei muß sich der Lagerbestand an Waren, der eben noch auf zwei Millionen taxiert war, gleichfalls eine um mehrere Hunderttausende niedrigere Einschätzung gefallen lassen.

Der Staat hat mit seinen Unternehmungen nicht in erster Linie die Pflicht, Geschäfte zu machen. Ein Institut mit einer so glanzvollen Vergangenheit, wie es die Meißner Manufaktur ist, eine Gründung, die einst einem Jahrhundert seinen Stil diktieren half, ist Trägerin idealer Werte von nationaler Bedeutung. Sie mag, als Staatsbetrieb naturgemäß weit weniger elastisch und geschmeidig als die Privatindustrie, sich mit geringen materiellen Erfolgen bescheiden. Aber sie hat die Aufgabe, Führerin zu sein auf den Wegen künstlerischen Fortschritts, allem, was einer freien Entwicklung ihres Produktionszweiges dienen kann, tätigen Anteil zu schenken, dem Lebendigen und Zukunftsvollen die Kraft ihres bewährten Ansehens, ihrer technisch und materiell gesicherten Basis zu leihen. So dürfte man dem finanziellen Kollaps der Kgl. Porzellanmanufaktur ruhig zusehen, merkte man, daß sie künstlerisch der Gegenwart in einer der mächtigen Vergangenheit würdigen Weise dient. Daß sie das nicht tut, daß sie vielmehr im Begriff ist, ihre Stellung als Kunstanstalt unwiederbringlich zu verlieren, das ist's, was heute die





LUDWIG HOHLWEIN KAMINPARTIE IM HOTEL ›CONTINENTAL‹, MÜNCHEN

HOLZARBEITEN VON M. BALLIN, METALLARBEITEN VON JOSEF ZIMMERMANN & CO., MÜNCHEN

sorgende Aufmerksamkeit aufs lebhafteste beschäftigt.

Für das große Publikum ist Meißen noch immer der Ort des „Vieux Saxe". Das heißt: man sucht dort in erster Linie solche Stücke zu erwerben, die als Nachbildungen der Rokokomodelle oder wenigstens im Geiste dieser klassischen Periode des Porzellanstiles geschaffen sind. Es liegt darum in der Natur der Dinge, daß ein großer Teil der Tätigkeit der Manufaktur auch heute noch der Fabrikation jener alten Muster gelten muß. Wohlgemerkt: der alten — nicht derer, die das 19. Jahrhundert seinerseits nach den echten, guten Vorbildern erfunden hat. Der größte Teil der Arbeiten aber, die jetzt in Meißen den Rokokostil vertreten, läßt alle die reizvollen Eigenschaften der originalen Stücke, klare, dekorative Behandlung, flotte, geistreiche Pinselführung, intensiven Schmelz der Emailfarben und Nuancenreichtum der Ueberglasurfarben, durchaus vermissen. Hier muß es vor allem das Ziel sein, dem alten Porzellan das neue so genau als möglich nachzubilden. Dazu mögen die Künstler nur fleißig die Vorbilder selbst studieren, die in der Dresdner Porzellansammlung die Bewunderung der Fremden erwecken. Weg mit der glatten, kraftlosen Manier, die am Ende der MARCOLINI-Periode aufkam, und die heute noch die Produktion fast ohne Einschränkung beherrscht! Und gerade hier könnte die beratende Aufsicht eines tüchtigen Kenners der alten Kunst von größtem Nutzen sein.



LUDWIG HOHLWEIN BLUMENVASE AUS GEHAMMERTEM KUPFER U. EISEN

Wenn es sich bei diesem Zweige der Manufaktur um eine Qualitätssteigerung handelt, die bei einigem Eifer innerhalb der jetzigen Organisationsverhältnisse erreicht werden kann, so berührt die zweite Forderung den innersten Kern des ganzen Betriebes. Es ist die Forderung nach vorzüglichen Arbeiten im Geiste des gegenwärtigen Geschmackes, nach Leistungen, die in ihrer Art mit denen von Berlin, Sèvres, Kopenhagen auf eine Stufe gestellt werden können. Die Manufaktur hat, als die ersten Werke der Scharffeuertechniken erschienen, wohl den Versuch gemacht, etwas Aehnliches zu erzeugen; sie hat auch mit der so reizvollen Kristallglasur ein paar Vasen zu dekorieren begonnen. Sie hat Künstler von auswärts berufen und auf dem Gebiete der Tierplastik einige hübsche Arbeiten herausgebracht. Von OTTO JARL, HARTUNG, HÖTGER, HENTSCHEL, LANGE, ERICH KLEINHEMPEL, von GRUST, BARTH, VOIGT und RICHTER hat man ganz erfreuliche und brauchbare Sachen gesehen. Was wollen aber diese wenigen, sagen wir: fortschrittlichen Leistungen bedeuten gegenüber dem, was anderswo seit bald zwei Jahrzehnten geschaffen wird, besonders gegenüber der



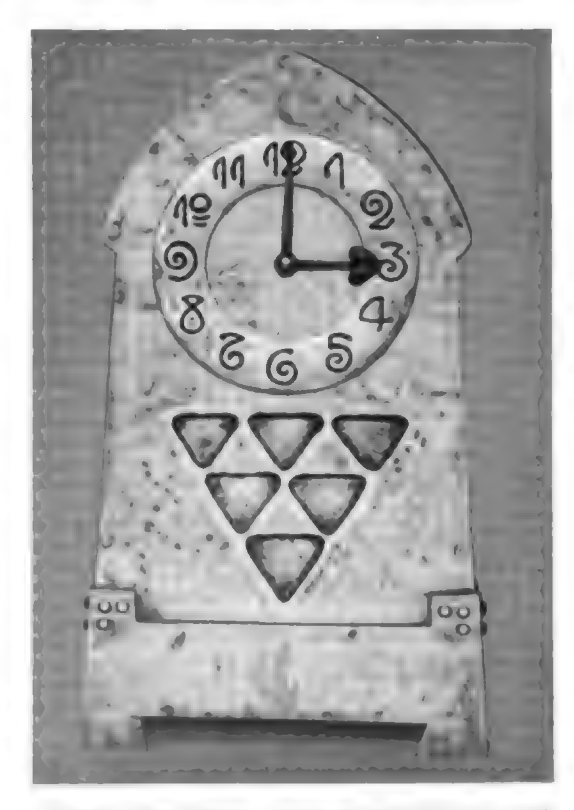
LUDWIG HOHLWEIN • • WEINKÜHLER AUS GETRIEBENEM KUPFER • • AUSF. JOSEF ZIMMERMANN & CO., MÜNCHEN



LUDWIG HOHLWEIN • STOFFAPPLIKATION; AUSF. E. M. SCHÜSSEL, MÜNCHEN
BEMALTE STEINGUTVASEN; AUSF. REINEMANN & LICHTINGER, MÜNCHEN

Flut geschmackloser Teller, Tassen, Vasen und Figuren, die alljährlich aus Meißen ihren Weg in die Welt finden? Hier ist mit Experimenten nicht viel getan. Es kommt darauf an, einen eigenen Meißner Stil zu finden, der auf der einen Seite dem besonderen Materialcharakter des Porzellans entspricht, auf der andern aber durch seine künstlerische Individualität für die Entwicklung unseres gesamten kunstgewerblichen Schaffens Epoche macht. Jede fortgeschrittene Keramik ist in erster Linie eine farbige Kunst. Darum muß auch das Neue, Selbstständige hier auf dem Gebiete der farbigen Durchbildung liegen. Die moderne Linie, so viel sie schon geholfen hat, wird da wenig nützen. Die Aufgabe ist, Flächen zu dekorieren, kräftige und leuchtende Töne zu finden, sei es in Unterglasurfarben, sei es mit Ueberglasurdekor, der sich wegen seiner reichen Skala besonders bei Luxusgegenständen noch weit stärkerer Beachtung erfreuen dürfte. Es fehlt auch z. B. an einem wirklich künstlerischen Gebrauchsporzellan, das den Kampf mit dem nun schon totgehetzten Zwiebelmuster aufnehmen könnte. Und nicht nur teueres Geschirr für die oberen Zehntausend von diesseits und jenseits des großen Wassers ist vonnöten. Auch der künstlerisch sich vorwärtsbildende Mittelstand hat das Recht, etwas zu verlangen, was ihm finanziell zugänglich ist.

Man sieht: an Aufgaben fehlt es nicht. Aber nicht eher dürfen wir hoffen, daß sich das gesamte künstlerische Niveau in Meißen hebt, ehe nicht eine einschneidende Veränderung der Verwaltungsverhältnisse vorgenommen ist. Jetzt steht es dort so: Die Leitung hat, als Direktor, ein Kaufmann. Ihm zur Seite stehen ein Chemiker und ein Künstler, dieser zur Zeit ein Bildhauer und als solcher, wie der bureaukratische Fachausdruck lautet, „Gestaltungsvorsteher“, das heißt: Leiter der Werkstatt für plastische Arbeiten. Im günstigsten Falle kann man die Führung als eine republikanische Institution auffassen, in der aber der Verwaltungsmann den Ausschlag gibt. Ein solcher Zustand birgt die schwersten Gefahren in sich. Was heutzutage weniger als je entbehrt werden kann: Initiative, Findigkeit, Durchdringung aller Kräfte mit einem energischen Willen wird immer nur da sein, wo das Gefühl der



LUDWIG HOHLWEIN • EISERNE STANDUHR • AUSFÜHRUNG: JOS. ZIMMERMANN & CO., MÜNCHEN



Verantwortlichkeit auf die Schultern einer tätigen Persönlichkeit gelegt ist, die so zeigen kann, was sie vermag. Wo es sich darum handelt, verfahrene Verhältnisse neu zu ordnen, gesunde Keime zu legen zu frischem Wachstum, da kann nur Einer bessern, Einer führen. Die Meißner Manufaktur ist kein Geschäftsunternehmen und keine technische Versuchstelle, sondern ein Kunstinstitut. Ein Künstler allein wird über ihre Zukunft entscheiden.

Seit dem 1. Januar des Jahres 1905 ist durch den Abgang ARNOLD STURMS der Posten des Malereivorstehers frei. Mit der Persönlichkeit, die hierher berufen wird, steht oder fällt die Manufaktur. Aber nicht nur Geschmack, genaue Kenntnis der Technik, Verständnis für die besonderen Aufgaben der Gegenwart und Fühlung mit den so kräftig sich entwickelnden Nebengebieten des Kunstgewerbes muß von ihr verlangt werden, sondern Kraft des Intellekts und Charakters und Willensstärke, den Betrieb selbst neu zu organisieren. Denn der bureaukratische Geist, der jetzt in Meißen regiert, darf nicht länger geduldet werden. Der Widerwille der maßgebenden Elemente gegen eine wirklich ein-





greifende Reform, die billige Selbstzufriedenheit und die Enge des künstlerischen Gesichtsfeldes bedeuten auf die Dauer den Ruin der Manufaktur. Von einem Ineinanderarbeiten und Sich-Verstehen der künstlerischen und der technischen Arbeitskräfte ist keine Rede. Keiner ist da, der für jedes herausgehende Stück allein die volle Verantwortung übernimmt, keiner, dessen Anordnungen, was Qualität oder auch nur Quantität des zu Fabrizierenden anlangt, unter allen Umständen maßgebend sind. Einheitliche Tadellosigkeit der Qualität in allen Erzeugnissen und gar, was als vornehmstes Ziel gelten muß, Einheit des künstlerischen Stiles wird bei den gegenwärtigen unsicheren Verantwortlichkeits-



LUDWIG HOHLWEIN TUSCHEZEICHNUNG







KREDENZ UND BÜFETT MIT BESCHLÄGEN AUS GETRIEBENEM KUPFER • BÜCHERSCHRANK U. SESSEL MIT INTARSIEN • AUSGEFÜHRT VON J. SCHMIDT, MÜNCHEN



L. HOHLWEIN • BLUMENTOPFE UND WASCHSERVICE • AUSGEFÜHRT VON UTZSCHNEIDER & CO., SAARGEMÜND

bedingungen niemals erreicht werden. Auch von einer Kommission darf man das Heil nicht erwarten. Darum werden ein tüchtiger Kaufmann und Verwaltungsbeamter und ein in allen Sätteln gerechter Techniker niemals entbehrlich sein; aber die Direktion muß einzig und allein ein Künstler führen.

Die Personenfrage, in der also schließlich die Frage einer wirklich dauernden Reform kulminiert, ist gewiß nicht leicht zu lösen. Doch wäre die Manufaktur wohl in der Lage, auch vor ihrer Erledigung, die man beileibe nicht überstürzen darf, Maßregeln in der Richtung einer künstlerischen Reform zu treffen. In erster Linie steht da das Vergeben bestimmter Aufträge an geeignete Künstler, die in der modernen Bewegung schon etwas Hervorragendes geleistet haben. Daß die derartigen Versuche bis jetzt kein ganz befriedigendes Resultat gebracht haben, darf nicht abschrecken. Auf diese Weise ließe sich schon ein Ueberblick über die Befähigung des Einzelnen für den wichtigen Posten gewinnen. In zweiter Linie könnte ein gut dotiertes Preisausschreiben auch die unbekannten Talente ans Licht ziehen und die Aufmerksamkeit auf verschiedene praktische Aufgaben der Manufaktur lenken. Man hat hier vorgeschlagen: 1. die Dekoration eines vorhandenen Speisegeschirrs, 2. die Erfindung eines farbig zu dekorierenden Speisegeschirrs, 3. die Erfindung eines farbig dekorierten Luxusgerätes. Schließlich müßte die Manufaktur, auch nach Besetzung der Stelle des Künstler-Direktors, durch regelmäßige Aufträge malerischer wie plastischer Art die wertvollen Kräfte der Künstlerschaft in Anspruch nehmen, um so in steter Fühlung mit der lebendigen Entwicklung zu bleiben, die das kunstgewerbliche Schaffen unserer Zeit trägt. An kräftigen Talenten fehlt es nicht. Und eines vor allem: bei solchen Versuchen darf mit dem Gelde nicht gespart werden! Im Etat des laufenden Jahres ist der Betrag: Sächliche Ausgaben mit der Begründung: „Mehr durch vorübergehende Beschäftigung fremder Künstler bei der Porzellanmanufaktur, die behufs Anfertigung neuer Modelle zum Studium der Keramik in der Manufaktur nach Bedarf eingeladen werden sollen“, um ganze — 500 M. gegenüber dem Vorjahre erhöht worden. Multiplizierte man diese Summe mit zehn, könnte man vielleicht ein wirklich brauchbares Ergebnis erwarten. Oekonomische Vorsicht, sonst im Staatsbetrieb so heilsam, kann hier zum Verhängnis werden, wo es sich darum handelt, aus Stagnation und Nebel den Weg zum kräftigen, vorwärtsstrebenden Leben und seinen Forderungen zu finden.

Man hat sich in Dresden mit all diesen Fragen, die in Kritik und Anregung hier nur skizziert werden konnten, aufs eingehendste beschäftigt. Eine Eingabe von mehreren angesehenen Künstlern, Kunstgelehrten, Abgeordneten u. a. hat wenigstens den Erfolg gehabt, daß dem akademischen Rat der Kgl. Kunstakademie der „Fall“ zur Begutachtung vorgelegt worden ist. Aus ihm heraus wird eine Art Kontrollkommission die Verhältnisse der Manufaktur im Auge behalten, ob mit dem Rechte des unbedingten Vetos bei weiteren Mißgriffen, scheint zweifelhaft. Damit ist zum mindesten etwas in der Richtung unserer, teilweise mit jener Eingabe zusammengehenden Vorschläge zu erhoffen. Erst aber muß die Erkenntnis von der Unhaltbarkeit der jetzigen Zustände an der maßgebenden Stelle durchgedrungen sein, bevor der Meißner Manufaktur ein Platz in der künstlerischen Entwicklung Deutschlands zugestanden werden kann.

R. N.





LUDWIG HOHLWEIN • KINDERZIMMER: NATURPOLIERTES FICHTENHOLZ MIT AUFGEMALTEN ORNAMENTEN UND EISENBESCHLÄGEN
AUSGEFÜHRT VON J. SCHMIDT, MÜNCHEN





LUDW. HOHLWEIN • WICKELKOMMODE U. SPIELSCHRANK AUS FICHTENHOLZ M. AUFGEMALTEN ORNAMENTEN U. EISENBESCHLÄGEN
AUSGEFÜHRT VON J. SCHMIDT, MÜNCHEN

DAS HEIM EINES SYMBOLISTEN

Ein Mensch mit kultiviertem Geschmack ist eigentlich nicht zu beneiden. Jede Stillosigkeit — mag es sich um Kunstwerke im engeren Sinne, mag es sich um Dinge des Alltagslebens handeln — bereitet ihm beinahe physische Schmerzen. In einem Zimmer zum Beispiel, worin der Philister mit Behagen verweilt, fühlt sich der Aesthet unglücklich. Der ordinäre Bezug des Sofas, das Rosenmuster der Tapete, die protzenhafte vergoldete Uhr beleidigen ihn empfindlich, die bunten Farben des Oeldrucks an der Wand tun ihm weh, das Prachtwerk mit Goldschnitt auf dem Tisch macht ihn nervös, und über die verrückte Zeichnung des Kronleuchters gerät er in helle Verzweiflung. Der Künstler zumal fühlt sich durch eine brutale Umgebung bedrückt, er vermag nicht zu schaffen, wenn er beständig genötigt ist, auf eine bronzierte Gipsvase, einen großen Papierfächer oder ein Makartbukett zu blicken. Deshalb errichtet er sich gern ein künstliches Paradies, in das kein Mißton der barbarischen Außenwelt zu dringen vermag, und umgibt sich mit Kunstschätzen, die seinem seltenen Geschmacke zusagen. Natürlich entspricht diese Umgebung dem Stil seiner eigenen Gemälde oder Skulpturen. Der Präraffaelit ROSSETTI stattete seine efeuumsponnene, düstere Wohnung mit alten Truhen, Messingleuchtern, Kruzifixen, orientalischen Vasen und exotischen Blumen aus, und das malerische bric-à-brac seiner Gemächer kehrt auf den Hintergründen seiner mystischen Frauenbildnisse wieder, WHISTLER, der Schöpfer der „princesse du pays de la porcelaine“, gestaltete sein Haus zu einem Museum japanischer Kunstwerke; LENBACHS Porträts mit ihrem Altmeisterton sehen aus, als seien sie lediglich gemalt, um die in Helldunkel gehüllten, mit alten Teppichen und schweren Renaissancedecken prunkenden Räume des Künstlers zu zieren, und STUCK hat den kraftvoll antikisierenden Stil seiner Bilder auch auf die Einrichtung seiner Wohnung übertragen. Dieselbe Hand, die die Linien und Farben eines Bildes wählt und abwägt, ordnet auch das Mobiliar des Studio.



VILLA FERNAND KHNOPFF FLUR MIT BLICK INS ATELIER

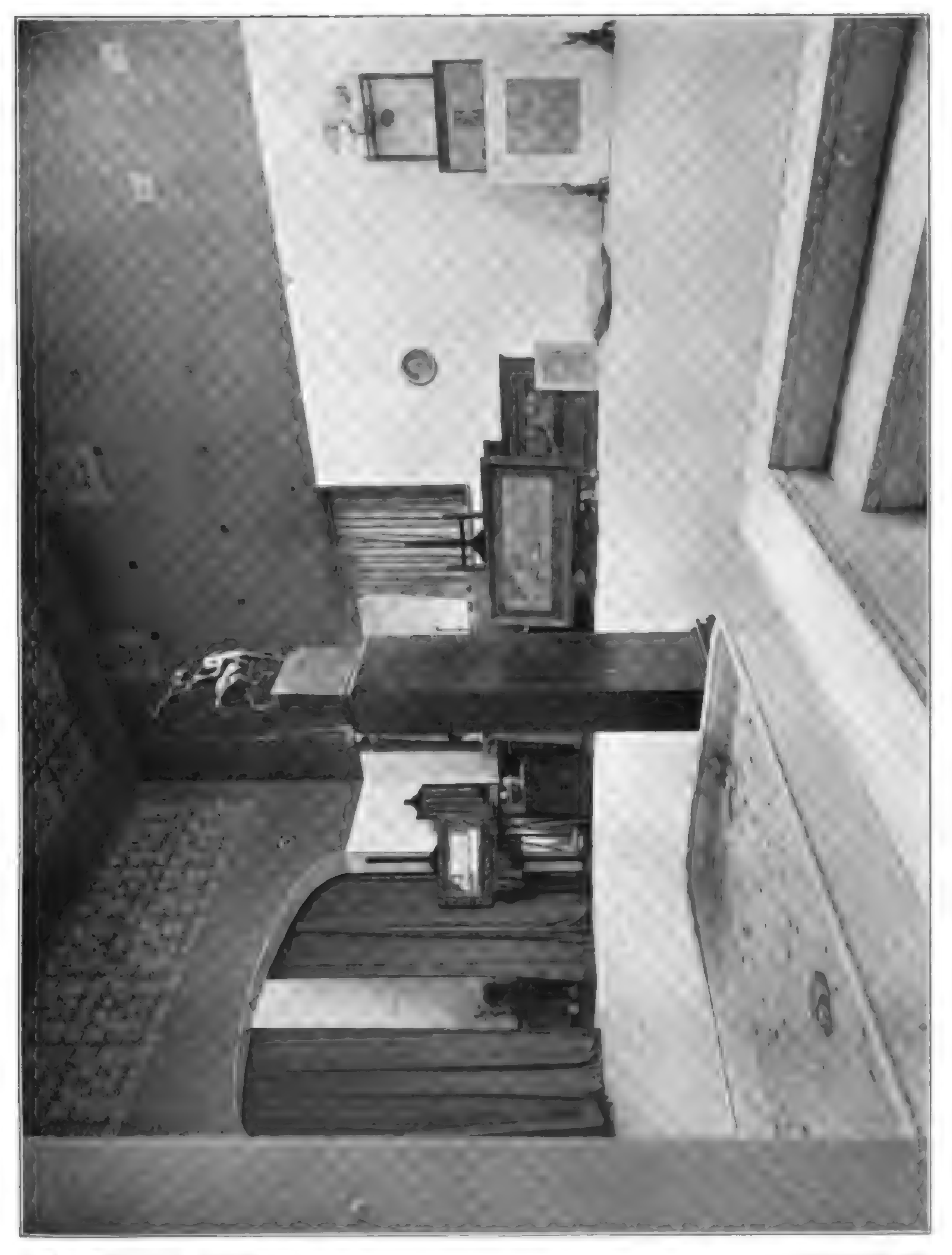
Niemand aber hat seine Wohnung so vollkommen in Einklang mit seinen Gemälden gesetzt, wie der raffinierteste Stilist unserer Zeit, der belgische Symbolist FERNAND KHNOPFF. Die Besichtigung seines Hauses in Brüssel hat mir



FERNAND KHNOPFF DIE VILLA DES KÜNSTLERS IN BRÜSSEL



VILLA FERNAND KHNOPFF DAS ATELIER MIT BLICK IN DEN FLUR



VILLA FERNAND KHNOPFF — DAS ATELIER



VILLA FERNAND KHNOPFF — DAS ATELIER

eigentlich erst das volle Verständnis seiner Kunst erschlossen.

Jedermann kennt die Werke KHNOPFFS, jene seltsamen Harmonien in blassen Farben: Schlanke Frauen mit melancholischen Zügen, faszinierende, oft durch den Bildrahmen launenhaft überschnittene Köpfe, deren Augen bald kalt medusenhaft, bald sphinxartig unergründlich blicken, deren grausame Lippen bald versteinert, bald zu einem hysterischen Lachen verzerrt sind, und rings um solche Figuren hat ein überfeinerter Geschmack allerhand archaische, preziöse Gegenstände gruppiert. Man möchte glauben, der Künstler vergnüge sich an einem zwecklosen Spiel mit schönen Dingen. In der Tat malt er immer und immer wieder nur das Inventar seines Hauses, das er sich selbst ersonnen hat: Büsten mit maskenhaftem Antlitz, zerbrechliche Kandelaber, Vorhänge, die von dünnen goldenen Stangen herabhängen und zwischen denen hindurch sich Ausblicke in marmorbleiche Hallen eröffnen. Seine Bilder machen nicht selten den Eindruck kapriziöser Ausschnitte aus dem künstlerischen Ganzen, das ihn umgibt und wie ein magischer Spiegel seine Ideen, seine Träume reflektiert. Der Hintergrund der „Aronslilie“ gibt den Eindruck eines KHNOPFF'schen Interieurs so getreu wieder, als sei ein photographischer Apparat auf irgend eine Ecke seines Ateliers, seines Korridors gerichtet gewesen.

Der Künstler bewohnt das letzte Haus einer einsamen Straße, dicht bei den schönen Bäumen des Bois de la Cambre. Ueber der schwarzen Tür, die sich vor einem unergründlichen Geheimnis zu schließen scheint, steht eine Inschrift, deren dunklen Sinn ich mir zunächst nicht zu erklären vermag: „Passé-Futur“. Ich glaube, mich geirrt zu haben, denn das Haus hat keine Nummer. Oder ist der Besitzer vielleicht verreist? Alle Fenster sind mit Vorhängen dicht verschlossen, und aus dem Innern dringt kein Laut. Doch bald erscheint ein alter Diener, der mich schweigend eintreten läßt, und im selben Augenblicke glaube ich ein paar melancholische Akkorde zu hören, die wie in weiter Ferne ersterben. Sofort gibt es eine Ueberraschung. Statt in einer „guten Stube“ befinde ich mich in einem kleinen Raum, dessen nackte Wände blendend weiß sind, nur ein Lorbeerbaum steht in einer Ecke. Ich denke an irgend ein Bild von BURNE-JONES, und meine Erwartungen sind aufs höchste gespannt.

FERNAND KHNOPFF macht nicht den Eindruck eines Vierdimensionalen, seine Erscheinung hat nichts Auffallendes, er ist ein Weltmann von korrektem Benehmen und vollendeter französischer Höflichkeit. Er übernimmt die Führung, und nun tut sich Wunder über Wunder auf. Ist Maeterlincks Dichtung zur Wirklichkeit geworden? Bin ich in jenes Marmorschloß geraten, wo die sieben Prinzessinen verzaubert schlummern? Da ist ein endloser Gang mit tiefer Perspektive in ein entferntes Zimmer, da sind Treppen, die aufwärts, abwärts führen, und Fenster, aus denen man in einen tiefer liegenden Saal hinabschaut. Alles ist auf gourmethaft blasse Töne gestimmt. Die Wände, die Decke, der Fußboden leuchten in fleckenlosem Weiß, die Vorhänge, die die Gemächer hie und da einteilen, sind von einem seidenartigen, verblichenen Blau, mattgoldene Ornamente sind spärlich verteilt, und auf Gesimsen stehen in venezianischen Gläsern oder in Kristallbechern Blumen, aber keine frisch erblühten, sondern seltene, mattfarbige Rosen von verwelktem Aussehen. Selbst das Licht ist nicht das des nüchternen Tages, sondern ein künstliches, mystisch gedämpftes, denn die Fenster



VILLA FERNAND KHNOPFF: BLICK IN DAS VORZIMMER



VILLA FERNAND KHNOPFF — DAS WEISZE ZIMMER

sind mit durchsichtigen Schleiern verhängt, durch die man die Bewegungen der Baumkronen draußen nur wie ein undeutliches, magisches Wallen und Weben gewahrt. „Vor einen solchen Hintergrund“, bemerkte der Künstler, „stelle ich mit Vorliebe meine Modelle.“ Reale, plastische Formen gegen einen verschwommenen, gleichsam unwirklichen Grund!

Den Schmuck der Wände bilden die Skizzen, Radierungen und Gemälde, die in elfenbeinfarbige Rahmen gefaßt sind und an goldenen Ketten herabhängen. Es sind des Meisters eigene Arbeiten — denn alles ist hier von seiner Hand, — die nur im Rahmen solcher Interieurs zu ihrer vollen Wirkung gelangen. Im Atelier, und zwar so gestellt, daß man ihn fast überall sieht, befindet sich auch jener merkwürdige, aus so vielen Bildern bekannte Kopf mit dem einen Flügel, der fast zur Signatur des Künstlers geworden ist. In England hat KHNOPFF das Modell gefunden, das seinen Typus weiblicher Schönheit bestimmt, von den englischen Präraffaeliten leitet er seinen Stil her, und in England hat er auch diesen Kopf des Hypnos gesehen, an dem die meisten Besucher des Britischen Museums sicher achtlos vorübergegangen sind, der aber auf ihn eine geheimnisvolle Anziehungskraft ausübte. Das Bronzewerk hat er bezeichnenderweise in Marmor kopiert, um es dem weißen, reinlichen Charakter seiner Räume anzupassen. Man nimmt meistens an, KHNOPFF sei der vollendete Artist, er liebe solche Kunstwerke ihrer delikaten Form und Färbung wegen, vielleicht auch deshalb, weil sie dunkle Ahnungen erwecken, Erinnerungen an längst vergangene Kulturen. Seine eigene Meinung ist das nicht. „Ich will,“ sagte er mir, „daß jedes Ding einen bestimmten tieferen Sinn habe.“ An dem Kopf des Hypnos ist zufälligerweise ein Flügel abgebrochen; für KHNOPFF wird er dadurch zum Symbol des gelähmten Strebens, des „Gefühles der Abhängigkeit“, und es sind keine sanften Träume, die dieser Gott des Schlafes bringt; seine Züge sind grausam, die leeren Augenhöhlen glühen nachts in einem künstlichen Feuer, und hinter das Bildwerk ist — bizarr, aber symbolisch deutlich — ein dürres Reisigbündel gesteckt.

Wie das empfindliche Auge des Modernen der bunten unruhigen Farbenreize müde geworden ist, so meidet auch der Geist die starken Erregungen und gibt sich lieber einer sanften Resigniertheit hin. Die elegische Kontemplation



VILLA FERNAND KHNOPFF — DAS BLAUE ZIMMER

des Hinwelkens aller Schönheit gibt den Grundton, den die kabbalistischen und astrologischen Kreise und Zeichen an Wand und Decke, die kranken Blumen am Fenster, und das monotone Plätschern des Brunnens wiederholen. An einer Seite des Ateliers rieseln nämlich zwischen zwei rosenfarbenen Muscheln dünne Strahlen hervor, in dem Mamorbecken aber treiben abgerissene Blumenblätter umher und bilden bei der kreisenden Bewegung des Wassers seltsame Zeichen, deren beständiger Auflösung und Vereinigung man träumend zuschauen und dabei die Stunden vergessen könnte. Das Gurgeln des Brunnens macht die Stille in den kühlen Hallen hörbar, man vernimmt das Echo der eigenen Worte, als ob sie von unsichtbaren Lippen wiederholt würden, und fährt erschrocken zurück, wenn man plötzlich in einem Spiegel das eigene Antlitz zwischen Marmormasken erblickt. Es gibt hier nur lauter Rätsel, Fragen ohne Antwort, die Phantasie verwirrt sich, und man glaubt, daß alles nur ein Traum sei.

Mein Wirt führt mich schließlich — bei jedem Schritt genieße ich malerische Durchblicke — hinauf in das Allerheiligste, einen dämmerigen Raum in Blaßblau und Mattgold, der eigens zum Träumen bestimmt ist. (Abb. s. oben.) Hier könnte wie ein Altarbild das Triptychon stehen, woran der Künstler gerade arbeitet, und dessen Mittelstück den Weihrauch symbolisch verbildlicht. An der einen Wand befinden sich zwei goldene Ringe. „Sie sollen", erklärte mir Khnopff, „die Namen der beiden Künstler, die ich am höchsten verehre, einfassen: Edward Burne-Jones und Gustave Moreau". Von dem ersteren hängt hier eine Zeichnung, ein Geschenk des großen Präraffaeliten, und bei Moreau erinnerte ich mich an ein Gemälde Khnopffs im Atelier, das fast einer Huldigung an den Pariser Einsiedler gleicht und aussieht, als ob es aus lauter Edelsteinen zusammengesetzt sei. Es stellt den heiligen Antonius nach Flaubert dar, wie ihm die Versuchung in Gestalt eines Weibes mit kindlich unschuldiger Miene naht und den Wüstenbewohner durch das Anbieten märchenhafter Reichtümer verlocken möchte: „Willst du den Schild des Dgian-ben-Dgian, des Mannes, der die Pyramiden baute? Da ist er .... Ich habe Schätze, eingeschlossen in den Galerien, wo man sich wie in einem Walde verirrt. Ich habe Sommerpaläste aus Bambusrohr und Winterpaläste aus schwarzem Marmor .... Ah! Si tu voulais!"

Zuletzt besichtigen wir den Garten. Rings

um das Haus wachsen Blumen mit seltsamen Blüten, wie sie auf den Hintergründen der alten Quattrocentisten, den Porträts eines Domenico Veneziano oder Pisanello vorkommen. Hinter dem Hause dehnt sich ein Rasenplatz aus, der von einer Zinnenbrüstung abgeschlossen wird. Von hier aus ist kein anderes Haus zu sehen, und man schaut auf das Bois de la Cambre wie auf einen unermeßlichen Urwald hinab.

Ich nehme Abschied, die schwarze Tür schließt sich hinter mir, und es herrscht lautlose Stille wie zuvor. Hatte ich nur geträumt? Meine Augen fielen auf die merkwürdige Inschrift: „Passé-Futur." Ihr Sinn war mir jetzt klar, und das Geheimnis der Kunst KHNOPFFS war mir erschlossen. Unser Leben liegt in der Vergangenheit, unser Sehnen in der Zukunft, eine Gegenwart gibt es nicht, aus Erinnerungen und Hoffnungen setzt sich das, was wir unser Dasein nennen, zusammen. Der Augenblick ist flüchtig, er ist und ist nicht, unser Handeln, unsere Worte sind gleichgültig, nur die Träume sind wahr und ewig, die Wirklichkeit schattenhaft und vergänglich.

Ich hatte kein Auge mehr für Brüssel. Die Equipagen des Bois, die Cafés der Boulevards, die Banalitäten des Musée Wiertz, das alles verblaßte bei dem Gedanken an das „paradis artificiel", in dem ich eine Stunde hatte verweilen dürfen.

WOLFRAM WALDSCHMIDT



VILLA FERNAND KHNOPFF — DIE BLAUE NISCHE

DIE DRITTE DEUTSCHE KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906

wird unter anderm einen Gedanken verwirklichen, der zum ersten Male in einer kunstgewerblichen Ausstellung auftritt: es sollen eine Reihe von mustergültig ausgeführten Läden verschiedener Art vorgeführt werden. Nach dem Entwurfe des Architekten FRITZ SCHUMACHER wird gegenüber dem Lingner-Pavillon ein längliches Gebäude aus Eisen und Majolika aufgeführt, welches die Läden aufnimmt. Dieses Bauwerk errichtet die Dresdner Eisengießerei KELLE & HILDEBRAND im Verein mit der keramischen Fabrik SCHENCK in Alt-Landsberg, die durch ihr Steinzeug mit geflammten Lüsterglasuren neuerdings ein höchst interessantes Material für farbige Außenarchitektur liefert. Im Innern werden eine Reihe hervorragender Firmen nach künstlerischen Entwürfen Läden errichten. Es sind unter anderem ein Bäckerladen, ein Kaffee-, ein Likör- und ein Zigarrenladen in Aussicht genommen. Auch eine bekannte Cake-Fabrik und ein Friseur werden sich wahrscheinlich an dem interessanten Unternehmen beteiligen.

Die umfänglichste Abteilung wird die des industriellen Kunstgewerbes sein, die unter der Leitung von ERICH KLEINHEMPEL steht. Es liegen so zahlreiche Anmeldungen dafür vor, daß man schon jetzt von einem großen Erfolg des ganzen Unternehmens auch nach der Richtung der Industrie sprechen kann. Die Kunstindustrie wird ein eigenes Gebäude aufnehmen, das durch die bewährte Hand des Architekten Prof. TSCHARMANN ein charaktervolles Gepräge erhalten und sich dadurch wesentlich von den basarartigen Bauwerken unterscheiden wird, die gewöhnlich bei Ausstellungen der Industrie zufallen. Die Mitte des in mehrere Flügel geteilten Hauses wird fast ganz der Wintergarten der Firma VILLEROY & BOCH (Dresden und Mettlach) einnehmen, den der Dresdner Architekt MAX HANS KÜHNE entworfen hat. Die Firma REIMANN-Dresden mit ihren Korbmöbeln und Frau SCHMIDT-PECHT aus Konstanz mit ihren künstlerischen Töpfereien werden mit zwei reizenden Veranden die Halle flankieren. Der Mittelraum ist als Ruberaum gedacht und erhält eine reiche Ausstattung durch Wand- und Bodenteppiche der Vereinigten Deutschen Smyrnateppichfabriken Berlin. Hieran schließen sich etwa 15 der hervorragendsten Möbelfirmen aus allen Teilen Deutschlands an. Weiter werden die Weimarischen Kunstindustriellen (angeordnet von VAN DE VELDE) auftreten. Die sächsische Textilindustrie wird durch die Hauptfirmen vertreten sein. Die Pforzheimer Gold- und Silberindustrie wird korporativ ausstellen, nicht minder das gesamte Kölner Kunstgewerbe, sowie die Gußeisen-, Messing- und Bronze-Industrie aus Berlin, Norden, Dresden, Schlesien usw. Eine Anzahl Firmen werden eigene Gebäude im Park aufstellen, die Delmenhorster Linoleumwerke ein Haus nach Entwurf von Professor PETER BEHRENS in Düsseldorf.



KAMINMANTEL AUS FAYENCEPLATTEN MIT INDISCHEN MOTIVEN • AUSGEF. V. D. GRUEBY-FAYENCE-COMPANY, BOSTON

AMERIKANISCHE KERAMIK

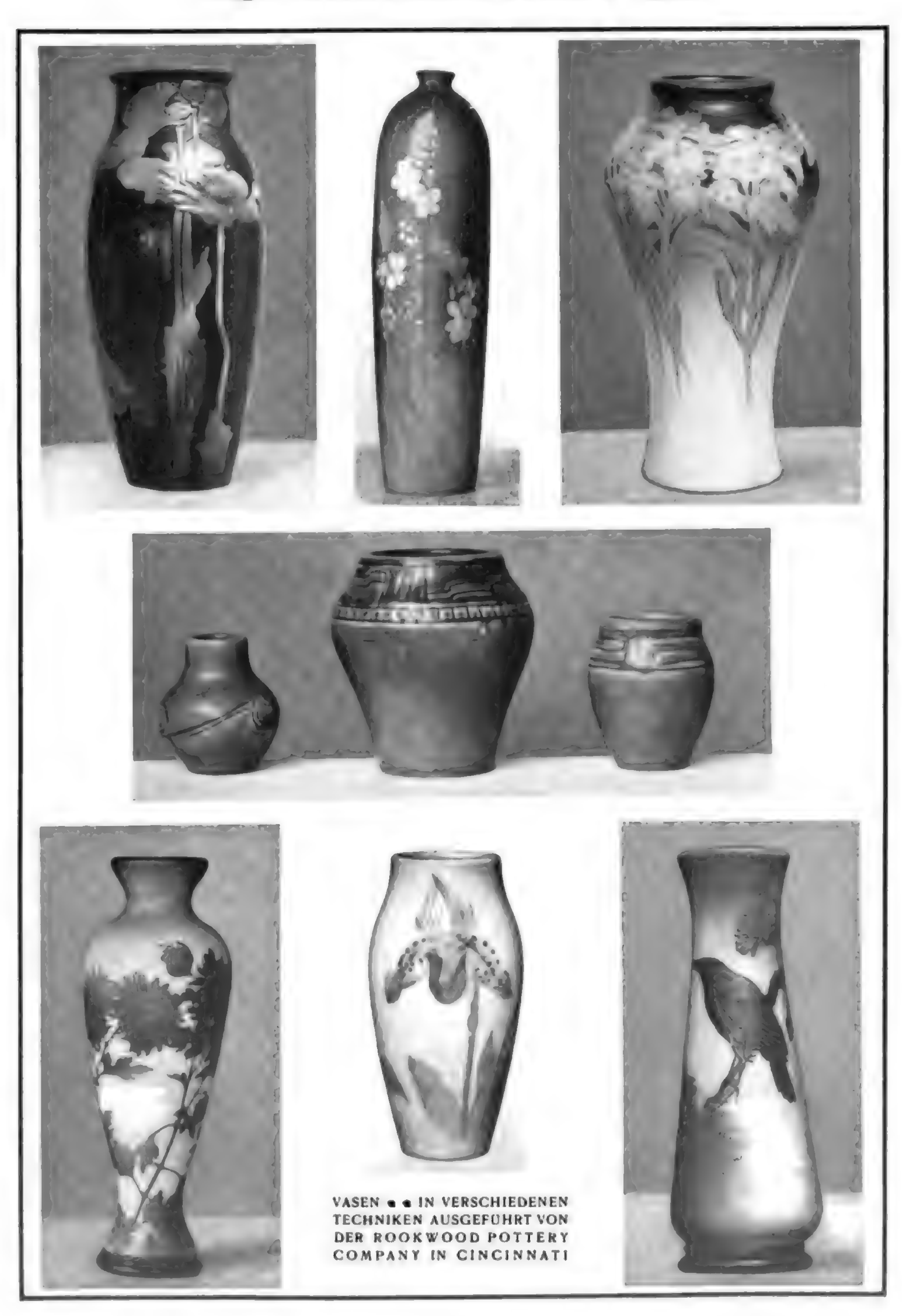
Studie von Clara Ruge

Amerika ist das Land, welchem die Natur in reichem Maße ihre Schätze beschert hat. Aber man hat lange Zeit nicht genügend verstanden, sie zu heben. Wohl hat man, was die Erde beut, dem Ackerbau und der Großindustrie nutzbar gemacht, wohl sind enorme Reichtümer dadurch entstanden, und diejenigen, die sich durch günstige Konstellationen und eigene Klugheit an die Spitze zu stellen wußten, sind zu weltbeherrschenden Geldmagnaten herangewachsen. Aber wo es sich darum handelte, Wege einzuschlagen, die nicht sofort und nicht im großen zu finanziellen Erfolgen führen konnten, wo vielmehr eine vorsichtige Benutzung der Naturgaben erforderlich war, um dann aber Resultate zu erzielen, die nicht nur Handel und Industrie fördern, sondern zugleich und vor allem die künstlerische Bedeutung amerikanischer Produktion dokumentieren konnten, da war man sehr langsam. Das „Geldmachen" im großen überwucherte alle subtileren und höheren Bestrebungen. Die Schwierigkeit, für amerikanische künstlerische Produkte einen Markt zu finden — da „importierte" hier vorgezogen wurden — oder gar finanziellen Beistand zur Anlage größerer kunstgewerblicher Produktionsstätten zu erhalten, hat lange hemmend gewirkt.

Unter den im reichsten Maße vorhandenen Bodenprodukten befinden sich Tonerde und Porzellanerde. Doch ist es noch kein Dezennium, seit die amerikanische Keramik unter den allbekannten Erzeugnissen dieser Art sich eine Stellung zu erobern beginnt. Allerdings ist der Ruhm einer Firma schon viel älter: der Rookwoodtöpferei in Cincinnati. Die prachtvollen, braunroten Gefäße haben auf vielen europäischen Ausstellungen Aufsehen erregt, und man hat die für europäische Begriffe etwas altmodisch berührenden Dekorationen mit realistischen Blumenstücken oder Köpfen in Kauf genommen in Anbetracht der wunderbaren Farben und der Qualität der Ware. Ueberdies stellten die Köpfe Typen vor, die der amerikanischen Urheberschaft der Produkte kongenial sind. Sie waren Reproduktionen nach den verschiedenen Indianerstämmen. Schon im Jahre 1874 taten sich zuerst einige Frauen in Cincinnati zusammen, um aus der vorzüglichen Tonerde künstlerische Arbeiten zu fertigen, aber mehrere Jahre lang kam man nicht über den Dilettantismus hinaus. Es war hauptsächlich der Frau Maria Longworth-Storer zu danken, daß sich aus jenen ersten Versuchen weltberühmte Produkte herausklärten. Ihr Kunstenthusiasmus paarte sich nicht nur mit Geschicklichkeit und Geschmack, sondern sie war auch imstande und willens, einem größeren Unternehmen die finanzielle Grundlage zu bieten. Im Jahre 1880 wurde die „Rookwood Pottery" eröffnet, nach Frau Storers Landsitz so benannt. Zehn Jahre später stand das neue Unternehmen völlig auf eigenen Füßen, und Frau Storer konnte ihre Geldmittel zurückziehen. Man hatte mit wenigen Ausnahmen nur einheimische Künstler angestellt.



KACHEL DER ROOKWOOD POTTERY, CINCINNATI ••



VASEN ▪ ▪ IN VERSCHIEDENEN TECHNIKEN AUSGEFÜHRT VON DER ROOKWOOD POTTERY COMPANY IN CINCINNATI



LOUISE Mc LAUGHLIN ·LOSANTI·-VASEN

Diesem Grundsatz ist man auch bis heute treu geblieben, obwohl das Arbeitsfeld sehr bedeutend erweitert worden ist und die braunroten und goldig warm getönten Gefäße längst nicht mehr die einzige Spezialität der Rookwoods bilden. Lichte, bläuliche Waren mit leichter oder gar keiner Dekoration, die Iriswaren von zartrosa und warmgrauer Tönung folgten. Arbeiten mit Relieffiguren nach Indianermanier, die „Goldsteine“ und „Tigeraugen“, von glücklichen Zufällen in der Feuerung abhängig, trugen immer mehr zum Ruhme der Rookwoodwaren bei. Man versuchte Mattglanzwaren von gleicher Schönheit wie die mit Hochglasur zu erzeugen und erzielte immer bessere Resultate. Die „Vellumwaren“ sind die neueste technische Errungenschaft von Rookwood. Sie stehen in der Mitte zwischen Hochglanz und Mattglanz. In ihnen ist es gelungen, den Reiz des Biskuitstadiums, nämlich der nur einmal gebrannten Ware, festzuhalten. Eine samtartige Textur ist ihnen eigen. In letzter Zeit werden auch Architekturfayencen von großem Farbenreiz erzeugt. Brillantrot, Gelb, Grün, Blau, sowie ein zartes Grau werden bevorzugt. Kamingesimse, Brunnenumkleidungen für die neuesten Hotels, die Namenstafeln für die New Yorker Untergrundbahnstationen wurden in Rookwoodfayence hergestellt. Mehr und mehr macht sich in den Entwürfen und Dekorationen die moderne Gefühlsweise geltend, und es ist als eine Konzession an eine gewisse Rückständigkeit des hiesigen Geschmackes anzusehen, daß die realistischen Dekorationen, wie sie von alters her bei den Rookwoodwaren beliebt waren, noch nicht ganz aufgegeben wurden.

Cincinnati darf als die Geburtsstätte amerikanischer Keramik angesehen werden, denn auch die ersten, künstlerisch erfolgreichen Erzeugnisse aus amerikanischer Porzellanerde rühren von dort her. Frau Louisa



ADELAIDE ALSOP ROBINEAU PORZELLAN-ARBEITEN MIT MATTGLASUR



GRUEBY FAYENCE COMPANY, BOSTON — EINFARBIGE VASEN MIT RELIEF-DEKOR

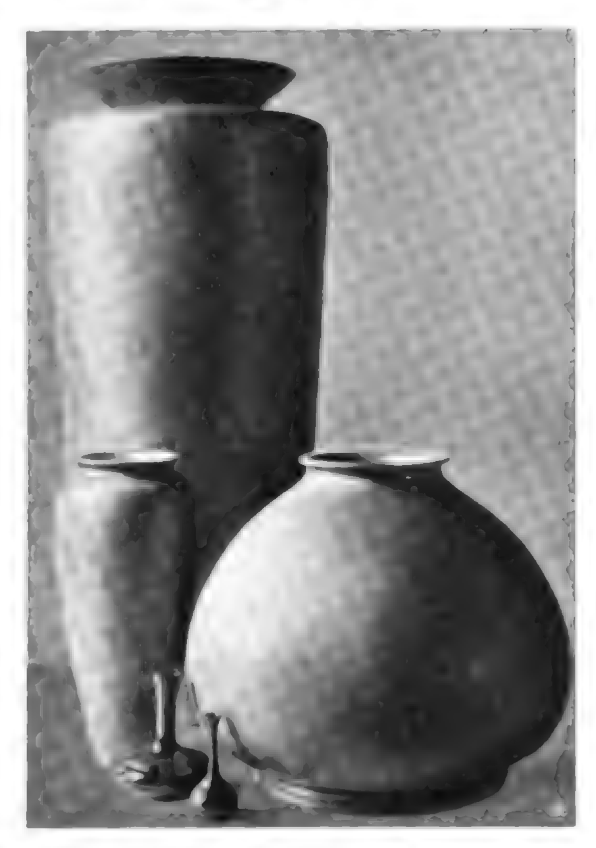
Mc. LAUGHLIN, die Lehrerin der Frau STORER, welche Rookwood begründete, war es, die zuerst einheimische Porzellanerde verwendete und ihre „Losantiwaren" ganz allein anfertigte, sowohl die Formen als auch die Farben, mit denen sie diese dekorierte, und zwar, ehe die Glasur erfolgte. Bisher war hierzulande stets auf französisches, bereits glasiertes Porzellan gemalt worden. Die Losantiwaren sind nie im großen hergestellt worden, sondern Frau Mc. LAUGHLIN hat sie stets als Einzelkunsterzeugnisse behandelt. Obgleich die Künstlerin nun schon hochbetagt ist, so schreitet sie doch immer noch mit der Zeit vorwärts. Ihre meist in Relief herausgearbeiteten Dekorationen sind eigenartig und weisen immer neue leicht stilisierte Pflanzenformen auf.

Erst in neuerer Zeit sind immer mehr Versuche mit amerikanischer Porzellanerde gemacht worden, unter denen diejenigen der Frau ADELAIDE ALSOP ROBINEAU (Syrakus, im Staate New York) am meisten hervorragen. Seit wenigen Jahren hat Frau ROBINEAU ihre mit starker Petrolfeuerung hergestellten Waren, die dem Versuchsstadium nun völlig entwachsen sind, auf verschiedene Ausstellungen gesandt. Sie hat gefunden, daß erst, seitdem sie das Brennen in Petrolöfen



AMERICAN TERRA COTTA AND CERAMIC COMPANY, CHICAGO — GRÜNE »TECO«-VASEN MIT MATTGLASUR





VASEN DER AMERICAN TERRA COTTA AND CERAMIC COMPANY, CHICAGO

besorgt, die richtigen Resultate erzielt werden, da sowohl Gas- als Kohlenfeuerung ihrem Porzellan nachteilig war. Die Glasur ist in den neuesten Arbeiten zumeist halbmatt oder ganzmatt. Sehr reizvolle Farbeneffekte werden durch metallische Zusätze erreicht; eine eigentliche Bemalung findet nicht statt, sondern die ineinander spielenden gedämpften Farbennuancen werden durch die Feuerung erzielt, nachdem die betreffenden metallischen Beisätze der Masse einverleibt wurden. Wohl aber erzeugt Frau ALSOP ROBINEAU Gefäße, die sie mit gemeißelten, sich oft an indianische Motive anlehnenden Verzierungen versieht.

Als eine bedeutende Errungenschaft haben wir es zu begrüßen, daß LOUIS C. TIFFANY neuerdings auch keramische Arbeiten anfertigen läßt und seine originellen Entwürfe auch auf dieses Feld erstreckt. Bei der Großartigkeit der TIFFANYschen Anlagen war es möglich, die Versuche und Experimente in so großem Maßstabe zu betreiben, daß sehr gediegene Resultate nicht ausbleiben konnten. Der Körper der Gefäße ist Porzellan, während zu den dekorativen Auflagen auch Tonerde verwandt wird. Schlanke Formen, die öfters denen des Favrile Glass ähneln, werden bevorzugt. Aber während jenes nur in den Formen selbst Pflanzenmotive zeigt, findet man bei TIFFANYS Keramik pflanzliche erhabene Dekorationen. Wasserpflanzen, — besonders die Lotosblume —, der Mohn, allerlei Schlinggewächse, die Fuchsia sind mit Glück verwendet; weniger vorteilhaft, weil zu schwer, erscheinen mir die Getreidemotive. Auch antike Dekorationen sind hier und da gewählt, besonders für runde Gefäße. — Die Farbe





war ursprünglich fast ausschließlich ein tiefes Elfenbein, manchmal ins Bräunliche übergehend. Neuerdings wird auch ins Grüne hineinschattiert und zwar mit sehr günstigem Erfolg. Die großen Vasen sind meist ohne Dekoration in blauen und grünen Nuancen gehalten, manche mit absichtlich unebener Oberfläche, wodurch eigentümliche Schatten und Lichtwirkungen erzielt werden. Die Farbentöne werden durch chemische Beisätze, nicht durch eigentliche Bemalung erzeugt. Vor fünf Jahren haben die TIFFANY-Werke die keramische Produktion begonnen, aber erst seit kurzem sind sie damit in die Oeffentlichkeit getreten; jetzt bringen sie von Monat zu Monat neue Erzeugnisse heraus.

Sehr häufig haben TIFFANYS bisher ihr „Favrile-Glass" in Verbindung mit der GRUEBY-Keramik zu Lampen verwendet. Vielleicht werden sie künftig auch dafür eigene Produkte erzeugen, aber vorderhand liegt gerade in dieser Kombination GRUEBYscher Keramik mit TIFFANYschem Glas ein großer Reiz. Die GRUEBY-Waren werden in Boston angefertigt und zwar erst seit einigen Jahren. Ihre Formen zeigen eine ruhige, klassische Schönheit und harmonische Farben: goldgelb, Elfenbeinfarbe, altgrün, rötlichgrau, ein helles Grünblau sind die bevorzugten Tönungen. Die Vasen sind einfarbig. Es fehlt jede malerische Dekoration, doch werden dafür in den Formen mit Vorliebe langstielige Blattmotive angewendet. Die Textur scheint rauh, wenn man aber die Gefäße berührt, findet

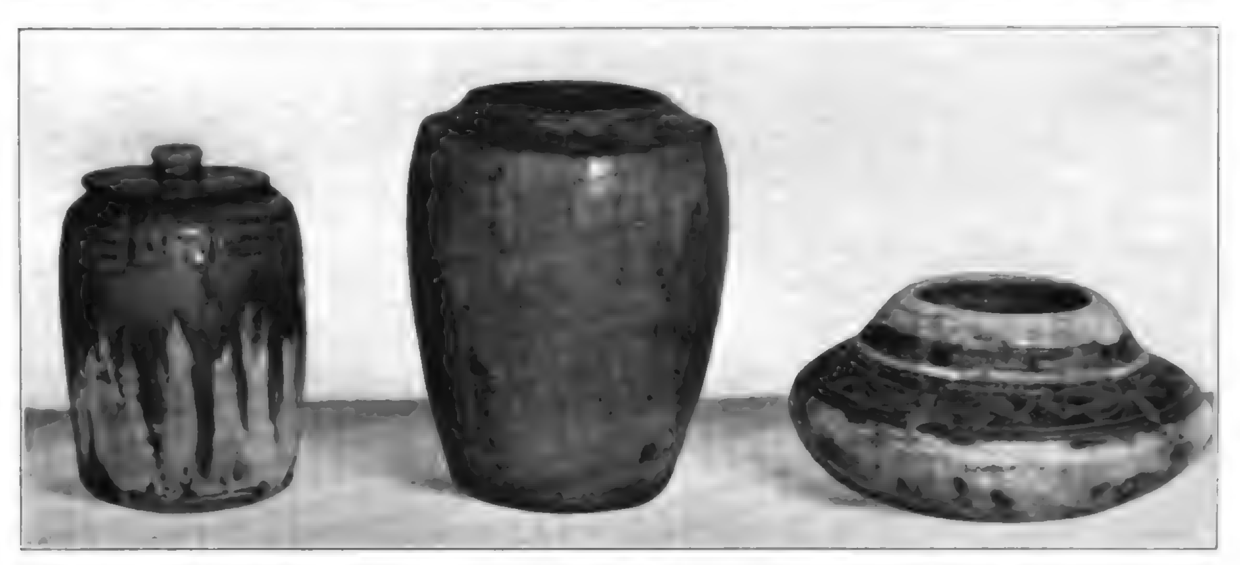


LOUIS C. TIFFANY, NEW YORK — VASEN MIT PFLANZENMOTIV-DEKOR

man, daß sie vollständig glatt sind. Eine gewisse Aehnlichkeit dieser Arbeiten mit altkoreanischen Produkten kann ihre Originalität nicht beeinträchtigen. Mehr und mehr haben die GRUEBYschen Werke auch die Produktion von Fayencen aufgenommen. Anfangs suchte man vor allem die Farben der DELLA ROBBIA wieder zu finden, und Kopien nach deren Werken wurden angefertigt, neuerdings ist das Arbeitsgebiet aber bedeutend erweitert worden, und allerlei eigenartige Motive werden angewendet. So z. B. der Kamin, der Anklänge an die indische Dekorationsweise zeigt (Abb. S. 167). Eine ruhige Stimmung herrscht in allen GRUEBY-Arbeiten vor.

Durch großen Farbenreiz fesseln die Arbeiten von CHARLES VOLKMAR. Eigenartig gebrochene Töne erreicht er durch mehrfache Glasuren. Eine Farbe deckt er wieder mit einer andern, von der er fühlt, sie wird als Uebermalung der vorhergehenden stimmungsvoll wirken. Ganz ungemischt verwendet er aber jede einzelne Farbe. Die vielen Uebermalungen erzielen die tiefgesättigten Tönungen. In den zarten Nuancen werden geradezu hauchartige Wirkungen erreicht. Bis vor wenigen Jahren enthielt sich VOLKMAR jeder dekorativen Malerei. Neuerdings verwendet er hier und da Pflanzenmotive, ordnet sie aber in höchst diskreter Weise der Gesamtwirkung völlig unter. Die Dekoration wird auf dem rohen Ton angelegt und dann erst wird die Grundfarbe aufgetragen. Die hierdurch erzielte Mischung beider bringt die zarte, mystische Wirkung mittels verschwimmender Konturen und sich in die Grundfarbe auflösender Farbentöne des Dekors hervor. Die Formen seiner Gefäße sind sehr einfach, ohne jede erhabene Verzierung, ganz glatt; selbst horizontale Ringe sind vermieden. Nur in schlichten Grundformen findet VOLKMAR die Harmonie mit der Farbengebung. Während er früher meistens Hochglanzwaren herstellte, ist er jetzt zu der Ansicht gekommen, daß die matte Glasur noch edler wirkt. Besondere Effekte erzielt er, wo er Säuren statt Oxyde verwendet. VOLKMAR arbeitet in New Jersey, in der Nähe von New York.

Im allgemeinen ist aber der Westen, wo sich auch die für keramische Zwecke geeignetste Erde vorfindet, noch reicher an keramischen Erzeugnissen als der Osten der Vereinigten Staaten; einige, die in den letzten Jahren besondere Beachtung gefunden haben, will ich noch nennen. Auf der Weltausstellung in St. Louis kamen zum ersten Male die grünen „Teco"-Waren an die Oeffentlichkeit, aber durch ihre Eigenartigkeit haben sie sich seitdem schon viele Freunde erworben und werden sogar nach Deutschland exportiert. Die „American Pottery and Terracotta Company" in Chicago — nach ihrem Direktor W. D. GATES auch „Gatespoteries" genannt — fertigt sie an (Abb. S. 170). Ursprünglich bildete die Produktion von Terrakottawaren das ausschließliche Gebiet dieser Gesellschaft, doch unternahm es WILLIAM D. GATES aus persönlichem Interesse, es auch mit Vasen zu versuchen. Bald konnte er seinen Experimenten die künstlerische Vollendung geben, und da die Terrakottawaren die geschäftliche Basis bildeten, war man in der glücklichen Lage, die grünen „Teco"-Vasen so lange zurückhalten zu können, bis sie ganz tadellos hergestellt



ADELAIDE ALSOP ROBINEAU • PORZELLANARBEITEN MIT IN VERSCHIEDENEN FARBEN SPIELENDER MATTGLASUR



CHARLES VOLKMAR, NEW JERSEY B. NEW YORK — VASEN MIT MEHRFACHEN GLASUREN

werden konnten. Für die Formen werden die Motive dem kleinen See entnommen, welcher die Werkstätten umgibt und mit Wasserpflanzen überwuchert ist. Mit den Formen harmoniert die grüne Färbung, die ausschließlich angewendet wird. Von jedem Dekor wird abgesehen, wohl aber variieren die Gefäße insofern, als manche metallischen Glanz, andere eine leicht kristallinische Oberfläche zeigen, die verschiedenen Resultate des Brennens. Im allgemeinen werden Mattglanzwaren hergestellt. Außer WILLIAM D. GATES sind T. ALBERT und W. J. DODD damit beschäftigt, Entwürfe für die „Teco"-Waren herzustellen. Einzelne Stücke sind auch von BLANCHE OSTERTAG, MUNDIE und DUMING entworfen. Einheimischer Ton wird vorzugsweise verwendet, für die Stücke mit kristallinischer Oberfläche wird auch eine Porzellangrundierung angewandt.

Noch weiter westlich, nämlich in Colorado,



ARTUS VAN BRIGGLE, COLORADO — KERAMISCHE ARBEITEN



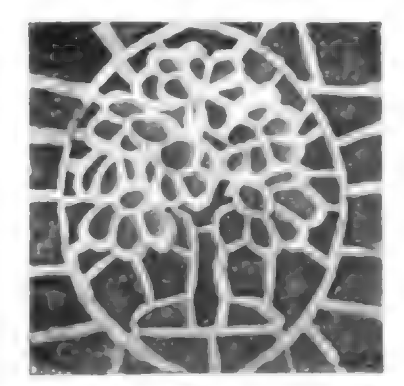
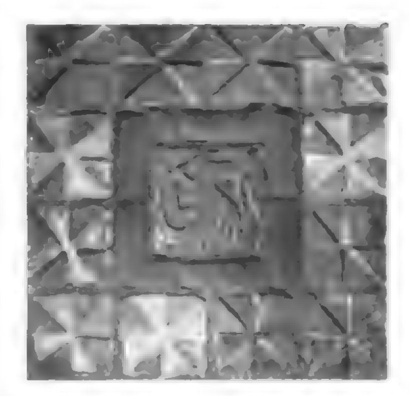


PETROLEUMLAMPE UND ELEKTRISCHE TISCHLAMPEN VON LOUIS C. TIFFANY, NEW YORK, UND DER GRUEBY FAYENCE COMPANY, BOSTON

finden wir ebenfalls eine keramische Werkstatt, die Anspruch darauf erheben kann, daß ihre Erzeugnisse als echte Kunstprodukte betrachtet werden. Auch diesmal haben wir es mit einem ganz jungen Unternehmen zu tun, aber leider weilt dessen Schöpfer ARTUS VAN BRIGGLE nicht mehr unter den Lebenden. Vor wenigen Monaten ist er dahingegangen, nachdem seine Krankheit eigentlich die Ursache gewesen ist, daß er der Welt seine eigenartige Keramik bescherte. Ursprünglich war ARTUS VAN BRIGGLE in der Rookwoodpottery in Cincinnati beschäftigt. Nach mehreren Jahren beschloß er, seinen Lieblingswunsch auszuführen und sich nach Paris zu begeben, um dort ganz der Malerei zu leben. Er hatte sich aber zu lange mit Keramik abgegeben, um achtlos an allem vorübergehen zu können, was er Interessantes auf diesem Schaffensgebiet fand. Bald beschäftigte ihn das Problem der völlig matten Glasur auf das angelegentlichste. Nach seiner Rückkehr nach Amerika war er sowohl als Porträtmaler wie auch als keramischer Künstler in der Rookwoodtöpferei tätig, bis seine Gesundheit dem nicht mehr standhielt. In Colorado suchte er Erholung, und die rote Erde jenes Landstriches führte ihn schließlich seinem künstlerischen Ideale zu. Nach manchen Versuchen, zu denen sich die Zusätze metallinischer Dämpfe, besonders des Kupfers, gesellten, erreichte er Resultate, wie er sie ersehnte. In den Formen ist VAN BRIGGLES Künstlerschaft deutlich zum Ausdruck gelangt. Die menschliche Figur, das Tierleben, vor allem die herrliche, wildwuchernde Blumenpracht, die ihn umgab, lieferten ihm die Motive. Wo er ins Figurale greift, ist RODINS Einfluß erkennbar. Nie finden wir eine detailliert vollendete Formengebung, sondern nur suggerierte, die Empfindung des Künstlers wiedergebende Impressionen — in Tongefäßen eine schwierige Aufgabe, die VAN BRIGGLE meistens gelang. Kein Stück wird wiederholt, was bei dieser Art der Produktion eigentlich selbstverständlich ist. Die Farben, welche er vorzieht, sind alle Nuancen in Grün, Blau, Schwarz, Rot und alle aus diesen Tönen resultierenden Kombinationen. Dem Studium in Frankreich ist es wohl auch zuzuschreiben, daß VAN BRIGGLE als erster in Amerika die Verbindung von Keramik mit Metall versuchte und erfolgreich durchführte. Er brachte die Metallarbeit auf den fertigen Gefäßen an, eine harte, dem Glockenguß ähnliche Substanz. Edelsteine, die in Colorado gefunden wurden, fügte VAN BRIGGLE seinen Arbeiten ein, wenn er fühlte, daß sie geeignet waren, deren Schönheit zu heben. Der Tod VAN BRIGGLES ist sehr zu



ELEKTRISCHE TISCHLAMPE DER ROOKWOOD POTTERY COMPANY, CINCINNATI

MORAVIAN POTTERY, DOYLESTOWN

KACHELN MIT MAURISCHEN MOTIVEN

bedauern, doch darf man hoffen, daß sein künstlerisches Wirken nicht mit ihm zu Grabe geht. Seine Gemahlin, eine Malerin, war seine Mitarbeiterin, und ein junger Künstler, GEORGE JOUNG, hatte sich ihnen seit einiger Zeit beigesellt. Diese beiden werden im Geiste des Verstorbenen die Arbeiten fortführen.

Ein neues, wenn auch zum Teil auf historischen Motiven beruhendes Unternehmen stellen die „Moravian Pottery and Tile Works" in Doylestown, Pennsylvania dar. C. MERCER fertigt die Entwürfe. Auf sehr geschickte und eigenartige Weise sind die maurischen Anklänge für moderne Zwecke verwendet.

Infolge der aufblühenden kunstgewerblichen Schulen wird die amerikanische Keramik bald einen bedeutenden Aufschwung nehmen. In New York sind im Anschluß an die Columbia-Universität unter Professor ARTHUR DOW neue Klassen eingerichtet worden; die „Art Students League", die bedeutendste New Yorker Kunstschule, hat dieses Jahr zum erstenmal eine kunstgewerbliche Abteilung eröffnet, und in Alfred im Staate New York besteht jetzt eine Staatsschule für Keramik. Außerdem existieren eine Menge mehr oder minder bedeutender Privatinstitute für kunstindustrielle Zwecke. Im Westen weist das „Art Institute" in Chicago die Hauptstätte auf, wo Keramik studiert wird, und im Süden haben wir im New Comb-College zu New Orleans ein Institut, wo ausschließlich von Frauen lediglich Keramik studiert wird.

Der Anfänge genug! Hoffentlich versinken sie nicht wie viele frühere Bestrebungen in Oberflächlichkeit und Dilettantismus. Von Sir PURDON CLARKE, dem neuen Direktor unseres New Yorker „Metropolitan Museums of Art" erwartet man übrigens eine bedeutsame Förderung aller Zweige des Kunstgewerbes, also auch der Keramik. Er kommt bekanntlich vom Kensington-Museum in London.

LESEFRÜCHTE

Die Reinheit unseres Geschmacks läßt sich am besten aus seiner Vielseitigkeit ermessen; denn wenn uns nur dieses oder jenes Ding Bewunderung einflößt, so können wir dessen sicher sein, daß die Ursache, weshalb es uns gefällt, ihrer Natur nach eine kleinliche und falsche ist. Wenn wir jedoch das Schöne in allen von Gott geschaffenen Dingen wahrnehmen, dann sind wir berechtigt, vorauszusetzen, daß wir eine richtige Vorstellung von den allumfassenden Gesetzen der Schönheit haben. Deshalb läßt sich falscher Geschmack an seinem wählerischen Wesen, an seiner Versessenheit auf Prunk, Glanz und auffällige Zusammenstellung und an seiner Vorliebe zu seltsamen Stilarten und Förmlichkeiten erkennen.

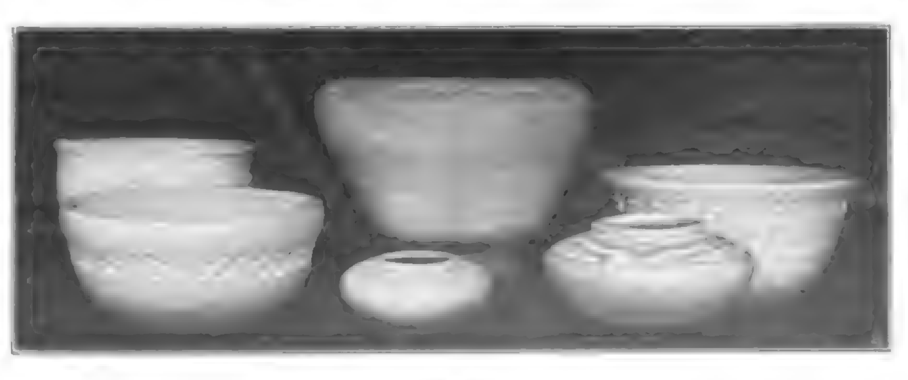
John Ruskin

•

Wollen wir dem Arbeiter und Bürger helfen, so müssen die Menschen feiner Bildung als Vorbild vorausgehen, denn die Kunst für die vielen beginnt mit der Kunst der wenigen, die nicht nur für sich, sondern für viele zu schaffen vermögen.

Lothar von Kunowski

ADELAIDE ALSOP ROBINEAU, NEW YORK



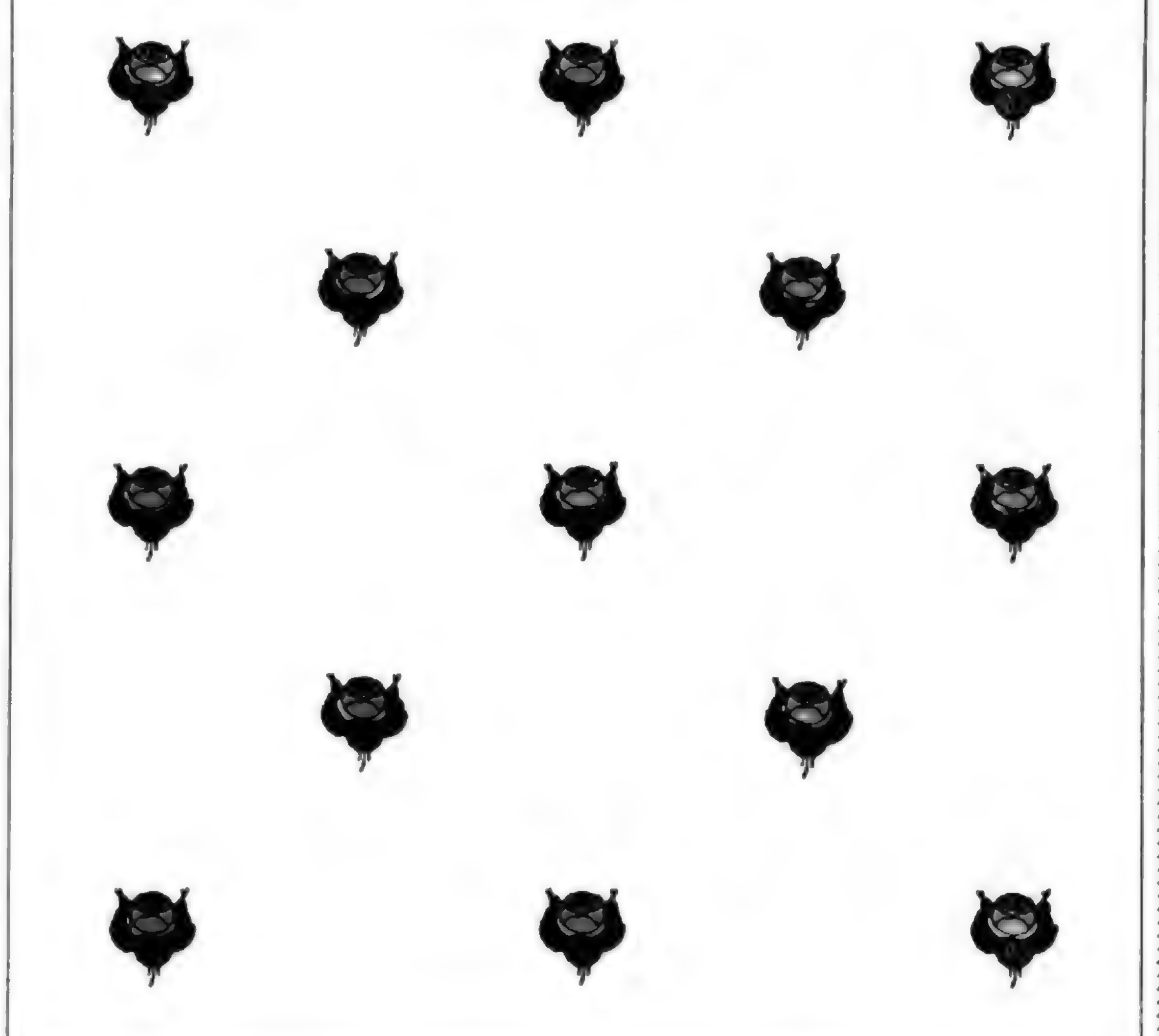
PORZELLAN-ARBEITEN MIT RELIEF-VERZIERUNGEN



„Trianon"

Schrift und Schmuck nach Zeichnung von Heinrich Wieynk Berlin





Bauersche Gießerei, Frankfurt a. M.

Einige Worte über modernes Buchgewerbe

Zur Einführung von Wieynks Schrift „Trianon“

„Buchkunst“, gewiß kein schönes Wort und zudem gefährlich, da das Mißverständnis, das stets hungrige, darin überreichlich Nahrung findet. „Buchkunst“, was ist das doch? Ein Einband mit Ornament, ein Vorsatz mit Ornament, ein Titel mit Ornament, Seiten mit Ornament, Ornamente allüberall, wo nur ein Plätzchen frei ist, um die unschuldigen Seitenzahlen herum bis in die leeren Zeilenenden, wo sie als „Füllstücke“ einem beim Lesen fortwährendes Unbehagen verursachen. Das ist nun wohl etwas übertrieben, aber auch nur etwas. Zweifellos ist ein gewisser Fortschritt auch in der Masse erkennbar; die Ornamente, der Schmuck, die Illustrationen sind buchgemäßer, und — was noch wichtiger ist — auf Type, Satz, Papier u. s. w. wird mehr Sorgfalt verwandt wie zuvor. Aber alles in allem wird das Künstlerische doch noch weniger durch bewußtes Schalten mit den gerade dem Buchgewerbe eigenen Mitteln bestritten, als durch Anleihen bei der sogenannten „hohen Kunst“, worunter die meisten Leute doch nur etwas verstehen, was sie ungefähr an ein Gebilde der Natur erinnert. Wie ein Stuhl nicht dadurch ein künstlerisches Gebilde wird, daß etwa den Armlehnenden die Form von Löwenköpfen gegeben wird, sondern dadurch, daß er den Zweckanforderungen — dies Wort natürlich feiner aufgefaßt, als es gemeinhin geschieht — genügt, so wird ein Buch durch das bloße Hinzutun etlicher Ornamente und Bilder von Künstlerhand noch längst nicht ein Kunstwerk; es wird dies vielmehr erst durch die rechte sinngemäße Bildung aller seiner Elemente und durch die rechte Verbindung dieser Elemente zu einem Ganzen. In unseren Bestrebungen ist, wie schon das vielgebrauchte Wort „Buchkunst“ sagt, die „Kunst“ zu gut weggekommen und das Buch zu schlecht. Wir werden die „Kunst“ hinaustun müssen, um ein wirklich künstlerisches Buchgewerbe zu erhalten. Aus solchem — ich möchte sagen — abstrakten, architektonischen Kunstempfinden beurteilt, ist die Zahl derer, die das Buchgewerbe wirklich weiter gebracht haben, nicht gar so groß. Die meisten „Buchkünstler“, was sind sie, genau besehen, weiter als mehr oder minder geschickte Ausnützer günstiger Zeitkonjunkturen?

Die Schrift, die Type ist das Wichtigste, wenn auch nicht das Auffallendste; bei ihr hat die Arbeit einzusetzen. Es hieß eben: Schrift, Type. Type ist Schrift und ist es auch wieder nicht, sie gehorcht den Gesetzen der Schrift und hat dazu noch ihre eigenen, die noch strenger sind, als jene.

Und die Schrift, was wir heute so nennen, die Handschrift, Federschrift, was ist sie eigentlich von Haus aus? Man müßte ein dickes Buch schreiben, wollte man einigermaßen über die komplizierte Psyche der Schrift unterrichten. Es wird für unsere Zwecke genügen, sich zu vergegenwärtigen, daß die Handschrift stets das Bestreben gehabt hat, auf die Type, die ja aus ihr abgeleitet ist, einzuwirken. Die Type hat etwas Starres, Gesetzmäßiges, verhält sich zur beweglichen, individuelleren Handschrift, wie die Monumentenschrift der Römer zu der flüchtig huschenden Wachstafelkursive. In der Type — wir denken dabei immer an die übliche Druckschrift — stehen die Buchstaben in Linie nebeneinander, marschieren in Reihen hintereinander, in der Handschrift gehen sie zum bewegten Reigen über. Es steckt etwas Musikalisches darin, etwas wie Gesang, Lyrik. Hat man je den Reiz empfunden, den ein Gedicht, in der Niederschrift des Dichters selber gelesen, gewährt? Dramen, Epen, Romane in Handschrift zu lesen, geht wider unsere Neigung. Hier handelt es sich für das Auge schon mehr um eine Arbeit, die man erleichtert sehen will durch Beobachtung der üblichen Verkehrssitten. Aber bei Gedichten, die ein geschmackvoller Mensch nicht bändeweise verschlingt, die er genießt, wie man an einer duftenden Blume riecht, bei einem Gedicht verhält es sich ganz anders. Hier bei der individuellsten Geistesäußerung verlangen wir auch eine individuellere Form der äußeren Mitteilung. Eine individuelle Type — man beachte den eigentümlichen Widerspruch in diesen zwei Worten — eine Type, die handschriftlichen Charakter hat, eine Kursiv-Type, erscheint hier erwünscht und angebracht.

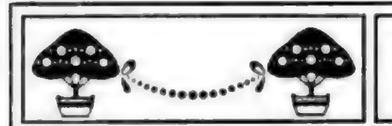
Für derartig individuell gefärbten Werkdruck, dann namentlich für Akzidenzen, die ja an sich individuellerer Natur sind, hat uns eigentlich eine gute Kursive gefehlt. In Wieynks Schrift liegt sie jetzt vor. Man muß dem Künstler, der sie entwarf, und der Bauerschen Gießerei, die sie goß, Dank sagen für das schöne Geschenk, das sie uns gemacht haben. Der Zeichner sagt in der Einleitung des äußerst vornehm wirkenden Probeheftes, daß er die Anregung für seine Arbeit namentlich in den Kupferstichschriften des ausgehenden 18. Jahrhunderts gefunden habe. Aber es handelt sich natürlich nicht um eine bloße Nachbildung — das verböte ja schon die Technik — auch nicht bloß um eine getreue Uebersetzung der handschriftlichen Züge in die Typensprache, sondern — und das ist das Ausschlaggebende für eine anerkennende Kritik — um eine durchaus selbständige, von modernem Empfinden beseelte Leistung. Hier und da hat die Hand den Lockungen der alten Schriften nicht widerstanden, hat manchen überflüssigen Schnörkel gezogen, so besonders in der zweiten, reicheren, wohl mehr für Akzidenzsatz gedachten, Folge der Versalien, die der bizarreren Geschwisterreihe an Wirkung entschieden überlegen ist. Doch das sind kleinere Ausstellungen, die uns die Freude am

Ganzen nicht verderben ſollen. Wieynk gab, wie aus Dankbarkeit für den Genuß, den ihm das Studium der alten Schriften gewährt hat, der ſeinigen den hiſtoriſchen Namen „Trianon". „Trianon", man denkt an jene graziös bewegte Zeit, der das ganze Leben nur ein Tanz, ein Menuett war, und ſo etwas wie Tanz iſt auch in dieſer neuen Schrift.

Was ſoll ich angeſichts der hübſchen Satzbeiſpiele, die hier gegeben werden, noch viel Worte über die Anwendung der Schrift machen? Für alles was leicht, bewegt, graziös iſt, iſt ſie ein vortreffliches Ausdrucksmittel. Zur Bereicherung des Satzbildes iſt noch allerhand Schmuck beigegeben. Ich will es offen geſtehen, ich bin, zur Zeit wenigſtens, kein Freund von „Schmuck", halte dafür, daß wir alles, was geeignet iſt, über Schwächen der Konſtruktion hinwegzutäuſchen, fürs erſte uns vom Halſe halten. Aber in rechter Anwendung kann ſo ein kleines Zierſtück natürlich ſehr hübſch wirken. Jedenfalls beſteht ein ſtarkes Verlangen nach reicherer Wirkung, und ſo muß man es im Intereſſe der Einheitlichkeit begrüßen, daß die Bauerſche Gießerei von dem Zeichner ihrer Schrift auch einen paſſenden Schmuck ſchaffen ließ. Man wird darunter neben ſchwächeren Stücken allerhand anmutige Dinge finden, möge man ſie nun wenigſtens auch geſchmackvoll anwenden. Im übrigen iſt alle gute Schrift ſelber Schmuck genug.

Dr. Erich Willrich, Leipzig





„Trianon"



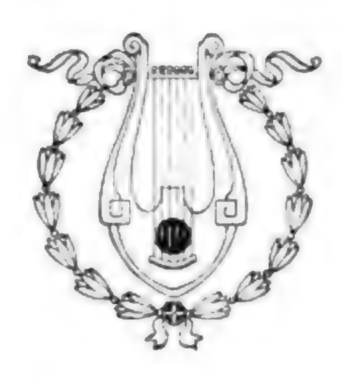


Tanz=Folge

Polonaiſe
Walzer
Contre
Rheinländer
Menuett
Walzer
Mazurka
Cotillon

Kaffee=Pauſe





Soirée Muſicale

du Lundi 2 Janvier 1906

1. Ouverture
2. Les béatitudes
3. Rigodon de Dardanus
4. Poème symphonique
5. Le dernier sommeil
6. Marche funèbre
7. Danse macabre
8. Carneval



Schrift und Schmuck von Heinrich Wieynk

„Trianon"=Schrift und Schmuck von Heinrich Wieynk

Wilhelmine von Scheven



Kranz= und Blumenbinderei

Alfred Nathanson, Kjobenhavn

Bredgade 21, Hjornet af Palægade • Telefon 2384



Kunst= og Antikvitetshandler

Furniture • Rare old Porcellan • Embroideries •

Bauersche Gießerei, Frankfurt a. M., Barcelona

„Trianon"-Schrift und Schmuck von Heinrich Wieynk



Sommerblumen

Erste Gedichte

von

J. Born



Jahrbuch

für das schöne Geschlecht

auf das Jahr

1906

Almanach

für Haus und Garten



1906

Das Kränzchen

Novelle von H. Werther



Jugend-Verlag

Stuttgart

Bauersche Gießerei, Frankfurt a. M., Barcelona



Für die Redaktion verantwortlich: H. Bruckmann, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86 • Druck von Alphons Bruckmann, München.



ADOLF HILDEBRAND — LAUTESPIELENDER ENGEL VOM GRABMAL LEVY IN PARTENKIRCHEN

DIE WIESBADENER AUSSTELLUNG ZUR HEBUNG DER FRIEDHOF- UND GRABMALKUNST

Der erste Eindruck, den eine Wanderung durch die von der „Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst" veranstaltete Ausstellung weckt, ist der einer tiefen Beschämung. Denn mit zwingender Gewalt wird man da vor den Widerspruch des künstlerisch Möglichen und Gewollten mit dem tatsächlich Geübten und Geleisteten gestellt. Man erkennt die erschreckende Kulturwidrigkeit unserer Zeit auf einem Gebiete, das durch sich und seine Eigenart die feinste und höchste Betätigung künstlerischen Sinnes als ganz selbstverständlich fordern sollte.

Aber diese Erkenntnis kommt spät, beschämend spät auch für unsere moderne künstlerische Kulturbewegung, die auf ihrem Siegeszuge durch das entdeckte Neuland im Sturmschritt, überhastet vorwärts und aufwärts gedrängt hat. Sie hat dabei manch verwahrlostes Feld übersehen und brach liegen lassen, das den Anbau wohl verlohnt und keine schlechte Frucht verheißen hätte, eben weil es nicht hart an die breite Heerstraße stieß, wo die Menge bald freilich laut genug um Land und Ernte stritt.

Wie gerade die letzten Jahre die Friedhof- und Grabmalkunst völlig heruntergebracht haben, das hat der verdienstvolle Vorsitzende der „Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst", DR. VON GROLMANN, in seiner Einleitung zum Ausstellungskatalog ausführlich dargelegt.*) Wir empfinden es ja bei jeder Wanderung über die unsinnig gedrängt angelegten Massenfriedhöfe unserer Großstädte. Im Gräberschmuck sind die Spuren einer in ihren letzten Aeußerungen durch Denkmäler der stilsicheren Empirezeit noch deutlich gewahrten künstlerischen Tradition gänzlich geschwunden, und die Probestücke der handwerklichen Steinmetz- und Architektenkunst unserer Gewerbeschüler verraten eine allerdings nicht mehr zu überbietende Verrohung. Sie bezeichnen einen Tiefstand, der freilich aus sich selbst heraus eine Reaktion zeitigen mußte.

Es mag sonderlich erscheinen, daß unser kurzer Bericht über die schöne Wiesbadener Ausstellung mit solchem Klagelied beginnt.

*) DR. VON GROLMANN wird die Ergebnisse der Wiesbadener Ausstellung in einem demnächst bei OTTO BAUMGÄRTEL in Berlin erscheinenden Tafelwerk veröffentlichen.





ARCH M. H KÜHNE, DRESDEN • GRABMAL SCHONBERG



PROF. ERWIN KURZ, MÜNCHEN • • GRABMAL ELLER

Wer aber in der von DR. VON GROLMANN zusammengestellten „Schreckenskammer" selbst gesehen hat, was sich dem hier und da als Verheißung besserer Zukunft verwirklichten Guten noch als Durchschnittsleistung der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart gegenüberstellen darf, der begreift, wieso sich der erfreuliche Eindruck der „positiven" Ausstellungsabteilung mit besonderer Kraft auf den Abscheu vor der „negativen" gründen muß.

Die Einfügung einer historischen Ueberschau der Grabmalkunstentwicklung aus griechischer, römischer und altchristlicher Zeit, aus Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko und Empire ergibt sich demnach auch als natürlich und erfreut durch die Sorgfalt einer geschmackvollen und instruktiven Zusammenstellung des reichen Reproduktionsmaterials.

Für die eigentlichen Hauptabteilungen war eine Trennung in eine Plastik- und eine Architekturgruppe sachlich gegeben. Sie beide zusammen liefern ein geschlossenes Bild des jüngst zu Bewußtsein und Leben erwachten Strebens, dem Schmuck der Gräber unserer Toten die Weihe ernster Kunst zu schenken, wie sie nirgends sonst natürlicher und berechtigter gefordert werden kann. Schon sind uns wegkundige Führer nach solch hohem Ziele geschenkt. Sie alle, Bildhauer und Architekten, sind in einer Richtung erfreulich geeint: sie wollen im Kunstwerk, das an die Toten mahnt, nichts von prunkendem Stil, nichts von widerlich aufdringlichem Protzentum, wie es gerade die sogenannten „vornehmen" Grabmäler unserer Friedhöfe so lange geschändet hat. Aus der Absicht, eine würdige, im Grunde ihres Wesens schlichte Feierstimmung zu wahren und auszulösen, ist alles geschaffen und zu verstehen, was die Wiesbadener Ausstellung an guten Arbeiten aufweist.

Müßte unsere Besprechung nicht ihrer Aufgabe, einen Ausstellungsbericht zu liefern, ein-



PROF. ADOLF HILDEBRAND, MÜNCHEN GRABMAL HERM. VON HELMHOLZ AUF DEM PRIVATFRIEDHOF DER FAMILIE

gedenk bleiben, so wäre es wohl lockend, den einheitlichen Sinn aller gezeigten Werke auch aus den verschiedensten Einzelmotiven nachzuweisen und darauf eine umfassendere Kennzeichnung moderner Grabmalkunst aufzubauen.

In welchem Maße ADOLF HILDEBRAND der feinen Kunst Herr ist, im schlichten Werke die tiefste Wirkung zu bannen, das braucht in dieser Zeitschrift weder der Bestätigung noch neuen Rühmens. Außer zahlreichen bekannten und veröffentlichten Werken HILDEBRANDS — darunter der prächtigen Erinnerungstafel für die Kaiserin Friedrich — erscheinen in großen Nachbildungen, weiteren Kreisen noch unbekannt, seine Grabmäler für den Fürsten Hohenlohe-Oehringen und für Hermann Levy. Hohenlohes Ruhestätte schmückt die Kolossalfigur eines harfenspielenden Engels. Der Eindruck des Werkes beruht auf der Zusammenstimmung der wundervoll weichen Modellierung der Gestalt, namentlich des Kopfes, mit den solch zarter Behandlung eigentlich widerstrebenden fast übermächtigen Dimensionen. Der lautespielende Engel von Levys Grab will in der friedsamen Abendstimmung des Reliefs, dem er eingefügt ist, fast vom Geiste einer HANS THOMA-Schöpfung erfüllt erscheinen (Abb. S. 185). Im üblichen mittleren Format gehalten wirkt das, man darf wirklich sagen, ganz deutsch empfundene Werk in gedrungener ruhiger Geschlossenheit. Ein Epitaphion für den liebenswürdigen Kunstfreund Konrad Fiedler erzählt in der vielgestaltigen Umrahmung des lebendig modellierten Reliefporträts von der Liebe des Verstorbenen zum italienischen Land.

Prof. HERMANN HAHNS zahlreiche Entwürfe sind allesamt auf jenen großen ernsten Ton gestimmt, der aus all seinen monumentalen Werken herausklingt. Von machtvoller Kraft einer im eigentlichen Sinne dekorativen Wirkung sind namentlich die zwei Kolossalfiguren Zeugnis, die ein großes Friedhofportal zieren sollen (Abb. S. 192). Als „Morgen" und „Abend" hat sie der Künstler bezeichnet. Nicht nur in dieser äußeren Anlehnung, auch in der Art, wie er das feine Motiv traumumfangenen Erwachens in der Figur des Morgens trotz der mächtigen Formbehandlung in seiner natürlichen Subtilität erfaßt und ausgeführt hat, wird MICHELANGELOS Heroenname als Vorbild lebendig. An eindrucksvoller Kraft stehen sich zwei ganz verschiedene andere Schöpfungen HAHNS nahe. Ein Grabmal läßt die Formen eines altrömischen Altars mit der primitivistischen Modellierung eines der vorderen Fläche eingefügten Medaillonporträts im Stile früher Renaissanceplastik zusammenklingen. Dagegen baut sich die Wirkung einer prachtvollen Schrifttafel ganz auf den Eindruck der alten Lapidarbuchstaben auf, die in ihrer monumental dekorativen Bedeutung so wunderbar, den Brauch unserer Zeit beschämend, zur Geltung gelangen.

GEORG SCHREYÖGGS großes Grabrelief „Abschied" bestimmt in Wiesbaden durch seine bevorzugte Aufstellung geradezu den Eindruck des Hauptsaales, und der Beschauer kommt hier zu einer viel tieferen Erkenntnis des Wertes dieser großen Leistung als im Münchener Glaspalast.

An FLOSSMANNS Doppelporträt seiner Eltern, die so lebendig aus der einfachen Nischenumrahmung des Sockels herausschauen, erfreut, wie ausgezeichnet das Streben nach möglichst anspruchsloser Einfachheit geglückt ist (Abb. S. 191). Für RUDOLF BOSSELTS Art ist allmählich die gemeinsame Tätigkeit mit PETER BEHRENS an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule stilbestimmend geworden. Die beiden kranzhaltenden Bronzefiguren vom Grabmal Clouth auf dem Friedhof Melaten in Köln (Abb. S. 190) sind ganz von BEHRENS' strenger Formgestaltung beherrscht. — Den feinen geistigen Gehalt antiker Stelenreliefs umschließen die schönen Arbeiten von LUDWIG HABICH und HERMANN LANG. HEINRICH WADERÉ erweist in seinem Denkmal für einen Arzt, der einem Knaben den Heiltrank reichend gebildet ist, seine geschickte Fertigkeit anmutigster Schilderung, ohne der bei solchen Stoffen nahen Gefahr süßlicher Darstellung zu erliegen.

Die auf Hervorhebung des Wichtigsten bedachte Ueberschau über die Architekturabteilung hat die erfreuliche Pflicht, vor allem die in dieser Zeitschrift gebührend gewürdigten wundervollen Münchener Friedhofbauten von Baurat GRÄSSEL hervorzuheben. Im Rahmen der Ausstellung, die so viel Gelegenheiten zu Vergleichen bietet, kommt die Bedeutung dieser großen Schöpfungen gerade durch solche Vergleiche zu ihrem vollen Recht. ADOLF HILDEBRAND, der uns auch in dieser Gruppe mit zahlreichen Entwürfen begegnet, hat im Aufbau seiner meist für Florenz geschaffenen Grabmäler das alte Sarkophagmotiv gewählt, das er durch geschmackvolle Kompilationen von Einzelheiten aus allen Stilzeiten geschickt zu variieren weiß. In der Anlage des Privatfriedhofs der Familie des Physikers Helmholtz erreicht er die feierlich friedliche Stimmung seines Werkes durch die Einordnung ganz schlicht gehaltener Formen in die blühende Pracht des umgebenden Parks (Abb. S. 187).

Eine seltene Ausgeglichenheit des Aufbaus

ARCH. JOHANNES BAADER, DRESDEN

FAMILIENGRUFT SCHREIBER IN EBERSWALDE



ARCH. ZIESEL UND FRIEDERICH, KÖLN FAMILIENGRAB CLOUTH IN KÖLN
BRONZEFIGUREN VON RUDOLF BOSSELT, DÜSSELDORF



JOSEF FLOSSMANN, MÜNCHEN GRABMAL DER ELTERN DES KÜNSTLERS

zeichnet den schlichten Grabstein von Erwin Kurz aus; es kann kaum ein trefflicheres Beispiel der Vereinigung von Vornehmheit und Einfachheit gegeben werden (Abb. S. 186). Auch Prof. Alfred Messel ist in dieser Hinsicht ein wirklicher Meister, namentlich auch, was die Durchbildung des ornamentalen Schmuckes betrifft. Wie er darin vorbildlich wirkt, veranschaulichen die schönen Leistungen seines Schülers Max Landsberg.

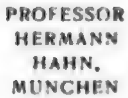
Der Kult gerader starrer Linien durch die junge Wiener Architektenschule tritt charakteristisch in Prof. Josef Hoffmanns und Prof. Kolo Mosers umfassender Kollektion hervor. Er verkündet sich auch in den Arbeiten von Johannes Baader, am besten vielleicht in dem wuchtig ernsten Grabmal Schreiber in Eberswalde (Abb. S. 189), das sich so eindrucksvoll von dem dunklen Waldhintergrund abhebt, und in der ragenden Quaderwand eines Dresdener Werkes von Max Hans Kühne, das die Bedeutung eines von ihm umschlossenen Kruzifixes energisch herauszuheben vermag (Abb. S. 186).

Sehr Erfreuliches ergibt eine prüfende Durchsicht der von der Gesellschaft für bildende Kunst aus Anlaß der Ausstellung ausgeschriebenen Konkurrenzentwürfe für Grabmäler im Ausführungswert von 700—1000 M. Ernst Haigers mit dem ersten Preis gekrönter Entwurf imponiert durch den originellen Gedanken der Lösung: Das Kapitäl einer jonischen Säule ist seitlich ausgezogen, mit einer Empiregirlande umschlungen und als Abschluß für einen wuchtigen Sockel behandelt. Ganz vortrefflich in der kraftvoll geschlossenen Wirkung des ganzen Aufbaus und der energischen Zusammenstimmung der Einzelmotive sind die zahlreichen Arbeiten von Josef Kopp jun.

Den gelungenen, meist noch der Ausführung harrenden Entwürfen bekannter lebender Künstler sind in einer kleinen Abteilung eine Anzahl leider so seltener guter Leistungen der jüngsten Vergangenheit entgegengestellt, deren Urheber unbekannt geblieben sind.

Was dieser kurze Bericht aus der Fülle des in Wiesbaden Gezeigten zusammengestellt hat, erweist trotz der nur andeutenden Behandlung, zu der die Rücksicht auf den der Besprechung gegönnten Raum zwang, die Kraft frischester Anregung und energischsten Hinweises auf ein schönes und erreichbares Ziel. Wie ernst die „Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst“ es mit der erzieherischen Absicht ihres jüngsten Unternehmens nimmt, beweist ihr mutiger Versuch, der Propaganda mit der Tat zu folgen. Man versäumte eine Pflicht, wollte man dem Lob der Ausstellung nicht die Mitteilung anfügen, daß unter Dr. von Grolmanns Leitung bereits eine Auskunftstelle für Grabmalkunst geschaffen und ein Lager nach künstlerischen Entwürfen eingerichtet ist. Das ist das erste praktische Resultat der Ausstellung. Man darf hoffen, daß sie auf ihrer Wanderung durch die namhaften Städte, in denen sie noch gezeigt werden soll, mit dem gleichen Erfolge wirken möge, wie an dem Orte, der sie hat entstehen sehen.

H. Werner



PROFESSOR HERMANN HAHN, MUNCHEN



FRIEDHOF-PORTAL-FIGUR: MORGEN



C. F. A. VOYSEY — ARBEITERKOLONIE IN WHITWOOD (VGL. SEITE 196 U. 197)

C. F. A. VOYSEYS NEUERE ARBEITEN

Von P. G. KONODY, London

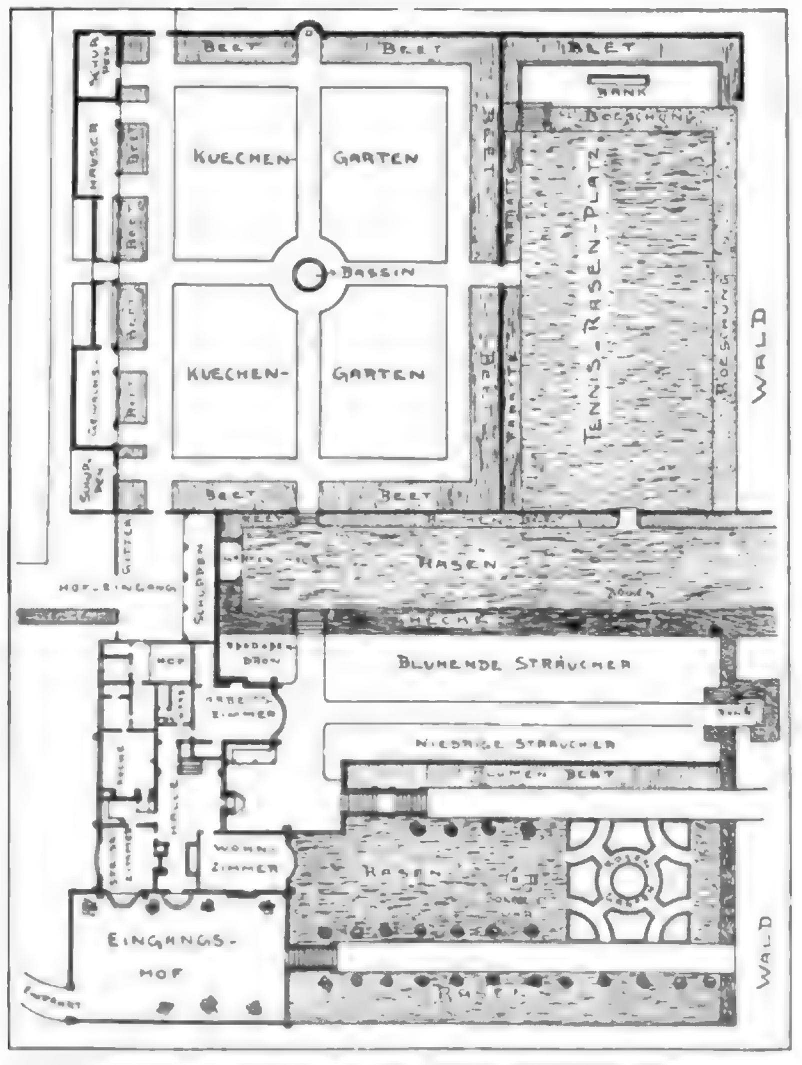
Aufrichtigkeit ist die einzige Art von Originalität, die in der Kunst zulässig ist. Das klingt wohl paradox, enthält aber eine tiefe Wahrheit — eine Wahrheit, die von den Architekten und Kunsthandwerkern Englands schon seit langem bewußt oder unbewußt anerkannt wird, und die speziell der Arbeit C. F. A. VOYSEYS als Motto vorgesetzt werden mag. Umschrieben lautet der Ausspruch etwa, daß gesuchte Originalität oder das Streben nach etwas noch nie Dagewesenem um der Neuigkeit selbst willen, unfehlbar zu lächerlichen odersinnwidrigen Resultaten führt. Freie Erfindung in der Kunst ist unmöglich. Jeder neue Entwurf beruht auf von Naturformen oder früheren Kunstformen ausgehenden Anregungen. Großes und Schönes kann nur jener Künstler leisten, der sich aufrichtig bemüht, zweck- und sinngerecht zu schaffen und den von ihm geprüften und gut befundenen Theorien zu folgen, ohne in dem Streben nach Originalität um jeden Preis den Fußhalt zu verlieren. Alle Vorzüge und Schwächen VOYSEYS, des Architekten, und VOYSEYS, des Kunsthandwerkers, lassen sich auf die strenge Befolgung des hier ausgesprochenen Grundsatzes zurückführen. Auf ihr beruht die anheimelnde Wohnbarkeit seiner kleinen Landhäuser, welche stets einen integralen Teil der umliegenden Landschaft zu bilden und wie Baum und Fels dem Boden anzugehören scheinen. Man hat VOYSEY vorgeworfen, daß er den alten Stil allzu getreu befolgt, daß die hohen Dächer, die niederen Räume, die stark betonten Strebepfeiler und die kleinen Fensterchen heutzutage schlecht am Platze seien. VOYSEY geht aber unbeirrt seinem Ziele nach, mit dem stolzen Bewußtsein, daß der Vorwurf auf Unwissenheit beruht, daß seine Häuser gerade durch ihre Bescheidenheit, durch den ihm vorgeworfenen Mangel an Originalität, niemals die Landschaft stören, sondern im Gegenteile zu ihrer malerischen Wirkung beitragen, und daß die Inwohner seiner Häuser ihm für die praktische Einrichtung und häusliche Bequemlichkeit Dank wissen. Denn im Innern des kleinsten „Cottage" ist allen Anforderungen moderner Bedürfnisse Rechnung getragen.

Man nehme den Entwurf für eine Arbeiterkolonie in Whitwood (Normanton, Yorkshire). Im Erdgeschoß jedes Häuschens ist eine geräumige Küche, ein Waschzimmer mit Spülbank, eine in einen gedeckten Hof führende Speisekammer, ein Raum für Kohlen, ein Klosett und die für das englische Landhaus so wichtige Halle. In den Landhäusern der Bürgerklasse ist diese Halle der Mittelpunkt des Familienlebens. Der Arbeiter dagegen ist geneigt, den Hauptwohnraum abzuschließen und nur bei festlichen Anlässen, wie etwa bei Hochzeits- und Begräbnisfeierlichkeiten, zu benützen. Die Folge ist, daß seine Frau und die Kinder ihre Zeit in der ungesunden Atmosphäre der Küche und Schlafzimmer zubringen, und daß das Wohnzimmer im Laufe der Zeit durch seine fortwährende Abgeschlossenheit einen muffigen, widrigen Geruch annimmt. Um die stetige Benützung dieses Raumes zu erzwingen, legt ihn VOYSEY nicht

als abgesondertes Zimmer, sondern als Durchgangshalle an, aus welcher die Stiege in die Schlafkammern und das Badezimmer (das natürlich nirgends fehlen darf) des oberen Stockes führt.

Für die kleinen Fenster, die niedrigen Zimmer und verhältnismäßig großen Dächer hat Voysey seinen guten Grund. Die Raumverhältnisse sind einfach durch die engen Grenzen des auf jedes Haus zu verwendenden Kapitals bestimmt. Je niedriger die Zimmer und je kleiner die Fenster, um so geringer sind die Kosten, und Voysey hält es für besser, hier einige Opfer zu bringen, als die Bauten durch schlechtes Material und billige Arbeitskraft zu schädigen. Dabei ist aber alles praktisch und logisch ausgedacht. An Licht mangelt es nirgends, denn durch die hohe Lage der Fenster und die Niedrigkeit des Raumes wird das eindringende Licht sofort von den Wänden und der Decke zurückgeworfen und durch das ganze Zimmer verteilt. Dunkle Tapeten würden dem entgegenwirken, deshalb zieht Voysey eine Leiste zwei Fuß unter der Decke um die Wand, so daß der Fries zum mindesten licht gelassen werden muß. Seine Art der Fensteranlage schützt ferner im Sommer vor übermäßiger Hitze und im Winter vor der großen Kälte und erspart dem Insassen die Notwendigkeit, viel Geld auf große Vorhänge zu verwenden. So stellen sich am Ende alle dem Architekten vorgeworfenen Fehler als ganz bedeutende Vorzüge heraus. Voysey arbeitet eben in erster Hinsicht für die minder Bemittelten. Daß er, wenn sich ihm Gelegenheit bietet, von dem mit seinem Namen identifizierten Stil auch abweichen kann, ersieht man aus seinem imposanten Entwurfe für ein Gymnasium in Lincoln. Auch hier ist kein Streben nach besonderer Originalität. Weder die an die Tudor-Gotik von Hampton Court erinnernde Fassade, noch der klosterartige Hof ist auffallend neu; dabei ist aber nichts sklavisch nachgeahmt. Der Bau ist scharf architektonisch gegliedert und hat eine auffallend schöne Massenwirkung. Leider ist es hier beim Projekt geblieben, das nicht zur Ausführung im Material kam.

Um aber zur Arbeiterkolonie zurückzukehren! Voysey hat für die Mußestunden der Insassen doch besser gesorgt, als die bescheidene Wohnhalle vermuten läßt. Wo die beiden Häuserreihen im rechten Winkel aneinanderstoßen, erhebt sich ein breiter, kirchenartiger Turm mit zwei Flügeln gegen die Arbeiterhäuser. Das ist das „Institute“, eine Art Klubhaus, mit zwei Billardzimmern, Bibliothek, Lesezimmer und Speisesaal, zur gemeinschaftlichen Benützung aller Mitglieder der Kolonie. Was bei den Einzelhäusern aus Sparsamkeitsrücksichten unmöglich war, die künstlerische, wenn auch bescheidene Ausstattung der Innenräume, war hier, wo sich das ganze soziale Leben in leicht übersehbare Grenzen zusammendrängt, mit verhältnismäßig geringen Mitteln zu erzielen.



GRUNDRISZ DES LANDHAUSES „NEW PLACE“ IN HASLEMERE (VGL. SEITE 195)





C. F. A. VOYSEY-LONDON LANDHAUS „NEW PLACE“ IN HASLEMERE
BLICK VOM UNTEREN GARTEN UND DER OBEREN TERRASSE (VGL. GRUNDRISZ SEITE 194)

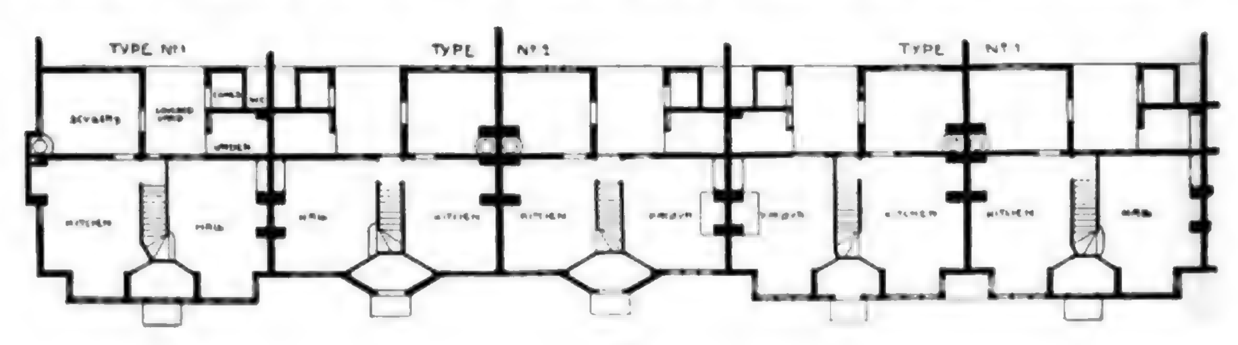


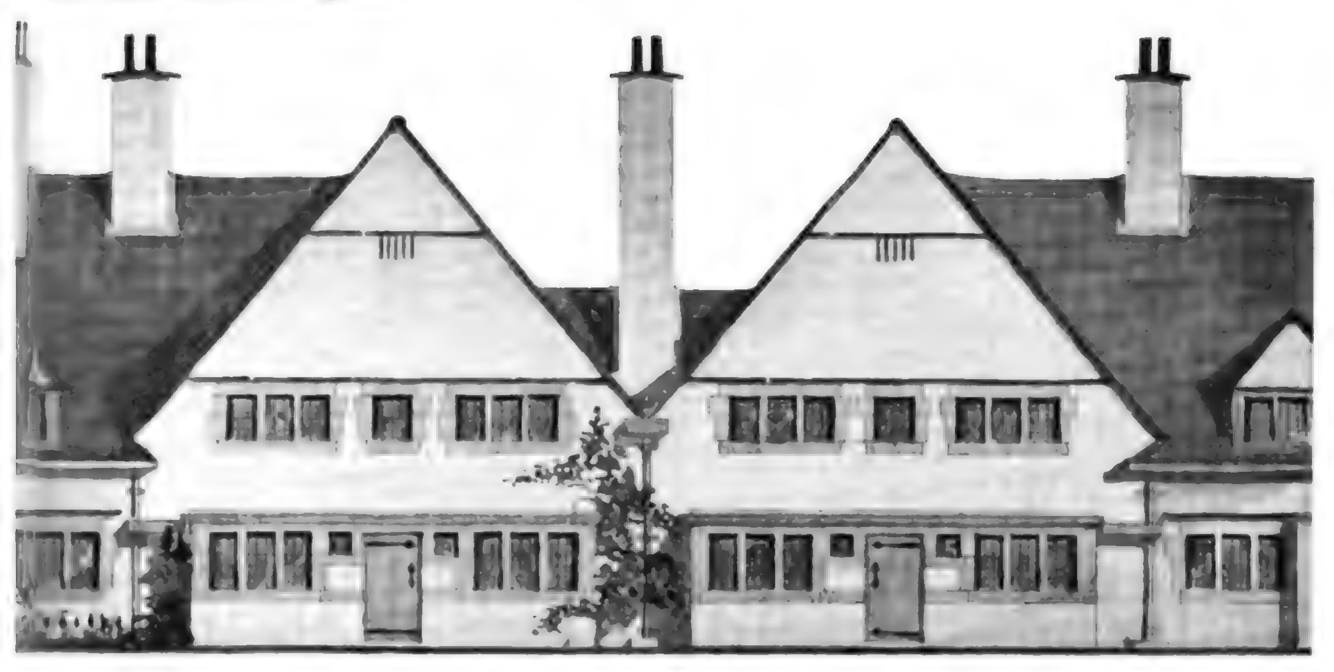
Uebertriebener Luxus wäre allerdings nicht am Platze, wohl aber fühlte sich VOYSEY berechtigt, hier dem Arbeiter ein behagliches, dem Auge gefälliges Milieu zu schaffen, dessen harmlose Anziehungskraft der Lockung des Wirtshauses und der Brantweinstube entgegenwirken soll. Ein hübsches Motiv der Innendekoration ist die Holzverkleidung der Wände, bei welcher die senkrechten Fugen durch nettes Leistenwerk verdeckt sind.

Der letzte Einwand gegen den VOYSEY'schen Baustil richtet sich gegen seine Vorliebe für verjüngte Strebepfeiler. Man braucht aber nur die Gesamtwirkung eines Hauses wie „New Place“ in Haslemere zu prüfen, um die Berechtigung ihrer Anwendung zu erkennen, selbst wenn sie nicht konstruktiv erfordert und nur als Dekorationsmotiv eingeführt sind. Ob sie die Wand wirklich stützen oder nicht — das ist hier Nebensache. Maßgebend bleibt, daß sie den Eindruck der Festigkeit, der Solidität erhöhen, und daß sie, was bei isoliert stehenden Landhäusern von unendlicher Wichtigkeit ist, einen dem Auge gefälligen Uebergang zwischen dem flachen oder sanft gewellten Boden und den starren Mauern bilden und die eintönige Steifheit des ewigen rechten Winkels aufheben. Das ist naturgemäß: so erhebt sich Hügel und Berg von der Ebene, so verjüngt sich der der Erde entwachsende Baumstamm. Und auch in der Baukunst finden sich dafür gute Vorbilder, so in den Pylonen des alt-ägyptischen Tempels, ja selbst in der Verjüngung der griechischen Säule.

* * *

VOYSEYS Arbeiten auf dem Gebiete der angewandten Kunst haben gleichfalls ihre kleinen Fensterchen und ihre Strebepfeiler. Hier ist er an seiner Vorliebe für das Herz und für das symmetrisch angeordnete, sitzende Vogelpaar zu erkennen. In unzähligen Varianten wiederholt er diese beiden Dekorationsmotive. Man möchte fast glauben, daß er schier aus Verachtung demonstrieren will, daß er es nicht der Mühe wert halte, auf oberflächliche Verzierung Gedanken zu verschwenden, — daß er es mit jenen Puristen halte, welche alles nicht rein Konstruktive



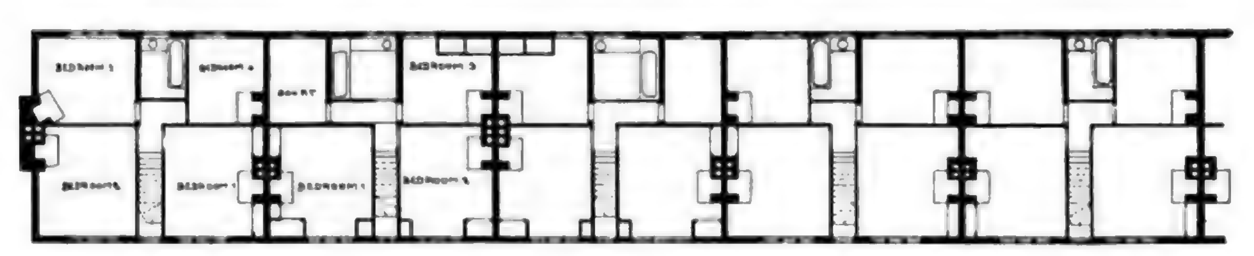


verdammen oder wenigstens für überflüssig halten.

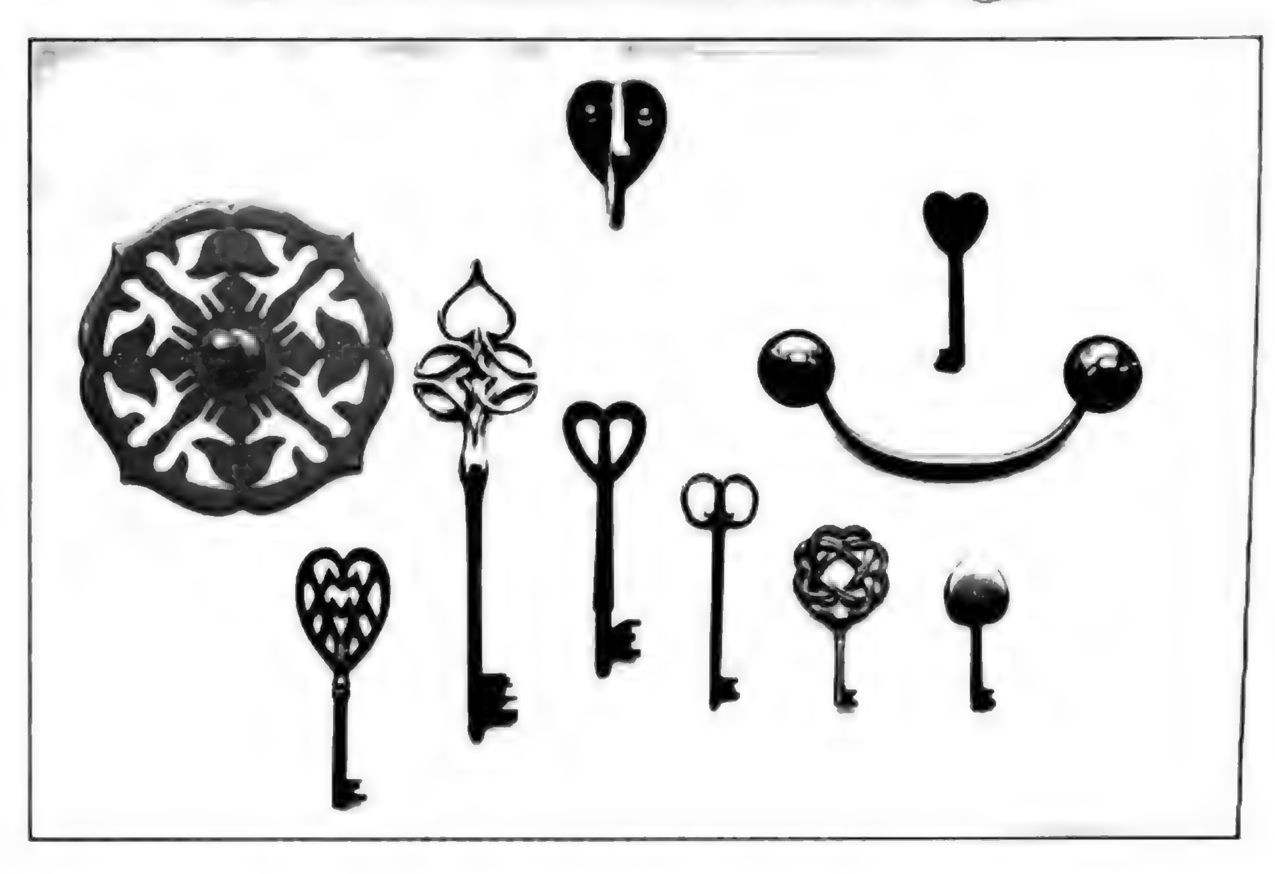
Das wäre nun allerdings ein böser Fehlschluß, denn VOYSEY will in allem und jedem, was er schafft — in einer Tapete, einem Seidenstoffe, einem Klingelzuge, einem Schlüssel — an das beste Gefühl appellieren! Alles edle Gefühl — so sagt er — beruht auf Verstand, Gewissen oder Liebe. Und alle Kunst, die nicht auf Verstand, Gewissen oder Liebe wirkt, hätte keine Existenzberechtigung. Ja, er geht so weit, zu sagen, daß für rein geometrische Ornamentik in der dekorativen Kunst überhaupt kein Platz sei! Nun ist ja das Herz allerdings das Symbol der Liebe. Allenfalls kann man auch Liebe in die Vogelpaare hineinlesen — vielleicht sind es Turteltauben. Ob aber seine Herzen, — einzeln oder verschlungen, solid oder durchbrochen — ob seine langen Reihen von Vogelpaaren auf das Gefühl der Liebe, geschweige gar des Verstandes oder des Gewissens wirken, das mag man wohl hingestellt sein lassen.

Ob man aber VOYSEYS Theorien verdammt oder mit ihnen übereinstimmt — eines ist über allen Zweifel erhaben: daß seine Entwürfe, selbst wenn sie dem Zwecke des Gegenstandes nicht ganz entsprechen, mit viel künstlerischem Geschmack ausgearbeitet sind und sich durch eine charakteristische Anmut und Leichtigkeit hervorheben. Als Beispiel mag die Gruppe geschmiedeter Eisenarbeiten gelten. Da ist mit Ausnahme des Schubladengriffes nicht ein Stück, das nicht auf Herz und Vogel basiert ist. Die sieben Schlüssel zeigen jede mögliche Variation des ersteren Motives, von der soliden, abgerundeten Herzform (die nebenbei für einen Schlüsselgriff kaum passend ist, da sie eine unsichere Handhabe bietet) bis zu einem arabeskenartigen Gebilde, wo die Grundform in der Linienverschlingung fast verschwindet. In der durchbrochenen Plakette für einen elektrischen Taster ist das Vogelmotiv so geschickt ausgeschnitten, daß das im soliden Metalle ausgesparte Ornament gleichwertig mit dem durchbrochenen Vogelmuster erscheint.

Die Antipathie, mit welcher VOYSEY alles rein geometrische, „gedankenlose“ Ornament betrachtet, führt ihn bei Teppichentwürfen



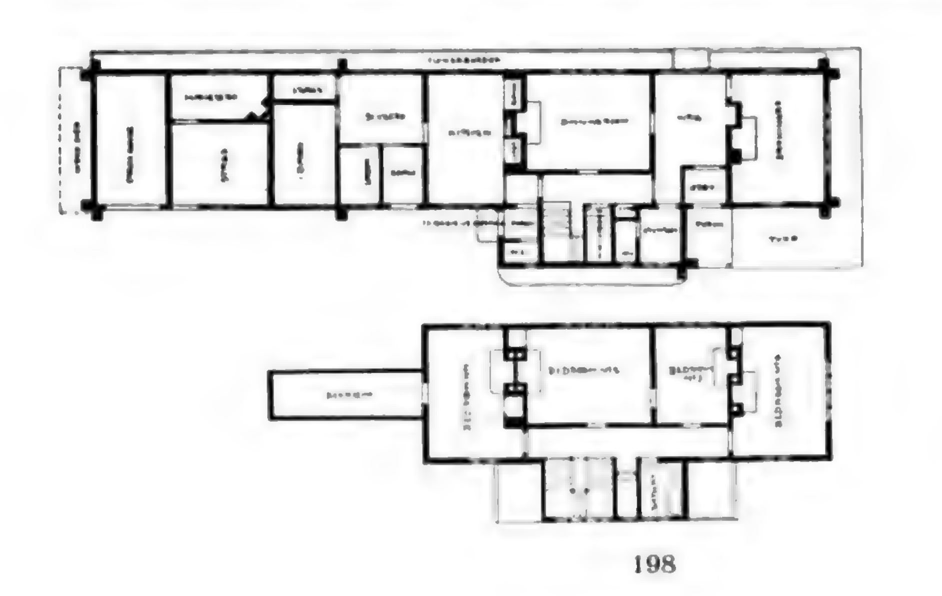
C. F. A. VOYSEY: ARBEITER-WOHNHÄUSER, STRASZENANSICHT UND GRUNDRISSE VON ERD- UND OBERGESCHOSZ



auf sonderbare Abwege. Selbst hier will er an das Gefühl appellieren oder, mit anderen Worten, das unvermeidliche Vogelmotiv einführen. Damit verstößt er gegen zwei wichtige Grundsätze. Erstens gibt er dem Teppich ein Oben und ein Unten, statt der Gleichwertigkeit von allen Seiten. Und zweitens läßt er das unangenehme Gefühl aufkommen, daß man mit den Füßen auf organisches Leben tritt. VOYSEY ist sich dieser Nachteile völlig bewußt, will aber durchaus nicht zugeben, daß ein für einen gewebten Seidenstoff vortrefflich passender Entwurf bei einem Teppich sinnwidrig wirken kann. Jedes Ding, sagt er, hat sein Oben und Unten, und ein Teppich bildet keine Ausnahme. Und es ist besser, auf anregende Darstellungen von Lebewesen zu treten, als einen nichtssagenden geometrischen Entwurf zu schaffen.

Ist VOYSEY da ganz aufrichtig? Ich glaube doch, daß bei solchen Aussprüchen etwas Eigensinn, vielleicht sogar etwas Mutwille mitredet.

C. F. A. VOYSEY • SCHMIEDEISERNE ARBEITEN • • • •

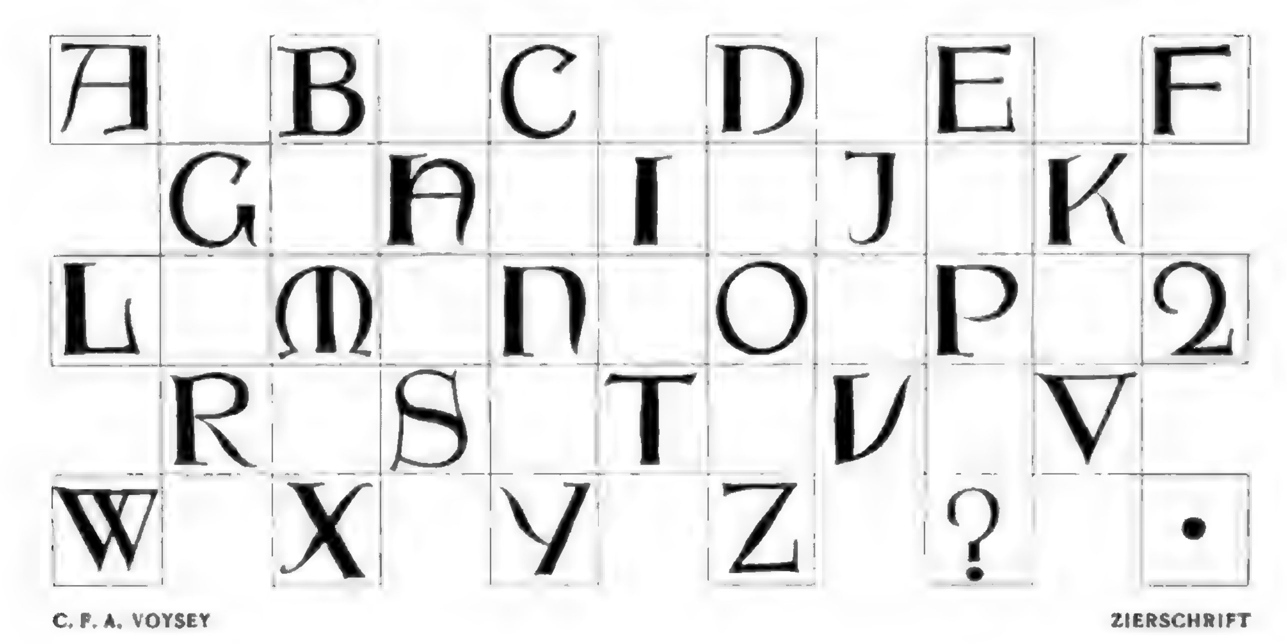


GRUNDRISZ VON ERD- UND OBERGESCHOSZ DES LANDHAUSES AUF SEITE 199 • • • • • •



C. F. A. VOYSEY

ENTWURF FÜR EIN LANDHAUS: SÜD- UND NORDANSICHT



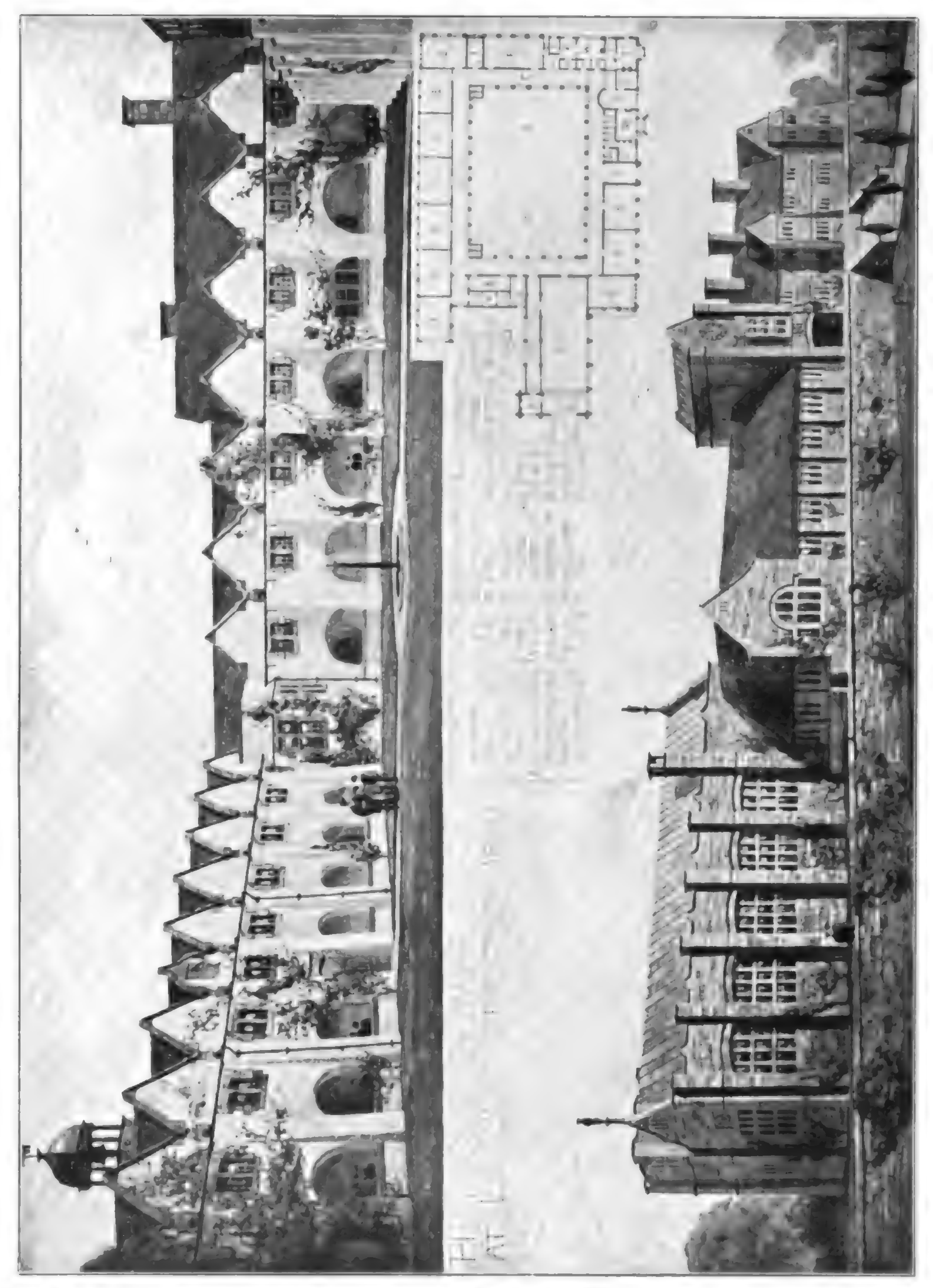
C. F. A. VOYSEY — ZIERSCHRIFT

FORTSCHRITTLICHES UNTERRICHTSWESEN IN ÖSTERREICH

Die Frage: „Wie wird der Zeichenunterricht erteilt, um ihn zu einem Erziehungsmittel ersten Ranges zu erheben?", ist seit einigen Jahren überall, wo man klaren Blickes das unumgänglich notwendige Verlassen der bisher eingehaltenen Maximen erkannt hat, zum Gegenstande eingehender Untersuchungen gemacht worden. Man sieht den Entwicklungsgang aller derjenigen, die durch zeichnerischen Ausdruck bestimmten Anschauungen Form zu geben gezwungen sind, — das sind so ziemlich dreiviertel aller Arbeitenden nach Abzug der Theologen, Philologen und Juristen — endlich von Gesichtspunkten aus an, die der Wichtigkeit der Sache entsprechen und sie nicht auch fernerhin als ein „Nebenfach" erscheinen lassen. Lange genug hat es freilich gebraucht, bis diese Ueberzeugung sich Bahn brach. Am renitentesten verhalten sich natürlich alle jene dagegen, die das Heil der Zukunft noch immer in der ausgiebigsten Pflege fremdsprachlicher Studien, sei es auch auf Kosten dringend notwendiger Dinge, ja selbst auf Kosten der Kenntnis der eigenen Sprache, erblicken. Offenbar sind nur einzelne auf dem Gebiete des Schulwesens Tätige mit wahrem Verständnis für die Erkenntnis zeitgemäßer Forderungen begabt. Den Meisten steht das „erprobte Schema" höher.

Die in Abständen von vier Jahren stattfindenden „internationalen Kongresse zur Hebung des Zeichenunterrichtes", von denen der letzte 1904 in Bern tagte, und deren nächster 1908 in London vor sich gehen wird, haben Anregungen der mannigfachsten Art in alle Welt hinausgetragen, war doch bisher „alle Welt" auf diesen immer äußerst stark besuchten Zusammenkünften vertreten, um durch Vorträge in deutscher, englischer und französischer Sprache, durch Ausstellung von Schülerarbeiten nach verschiedenen Lehrgängen und durch Vorführung von Projektionsbildern Anregung nach allen Kulturländern hinauszutragen. Man sollte es kaum für möglich halten, daß an vereinzelten Orten immer noch an der mit Recht in Mißkredit geratenen „Vorlage" festgehalten wird; dennoch ist es der Fall, weil manchenorts die Bestimmung solcher Angelegenheiten Sache von Männern ist, denen es an der nach dieser Seite hin nötigen Bildung und Einsicht fehlt. Das ist nicht bloß in Rußland der Fall, wo man bekanntermaßen den pensionierten „General" für fähig hält, als dirigierender Vorstand einer Hebammenschule ebenso wissend zu sein, wie

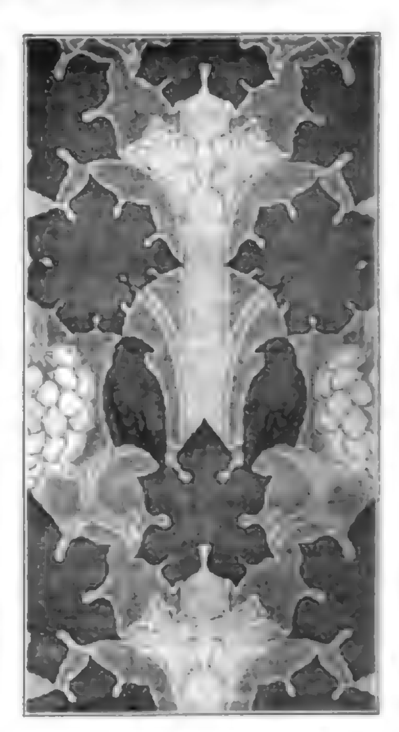
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10



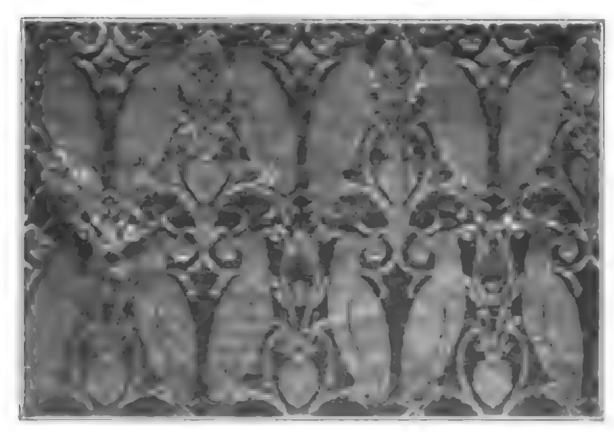
C. F. A. VOYSEY — ENTWURF FÜR DAS GYMNASIUN IN LINCOLN

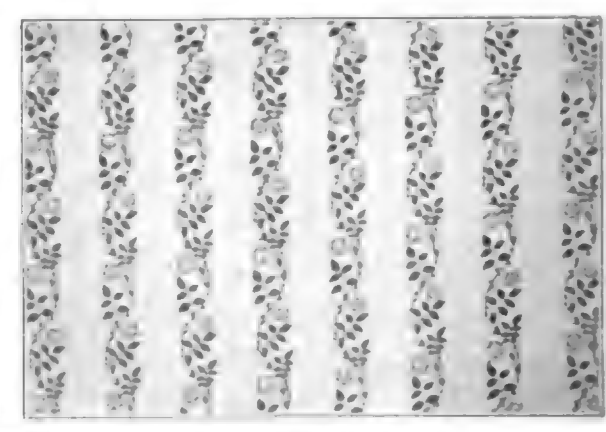






als Leiter eines Seminars für Sanskrit, als Direktor einer Akademie der Tonkünste oder als erster Vorsitzender einer Kommission zur Untersuchung von Bakterien. Verdrängt nun auch das „Studium nach der Natur" den völlig verwerflichen „papierenen Lehrgang" allmählich, ja hat sogar an manchen Mittelschulen, wo das Zeichnen tatsächliche Berücksichtigung findet, die Erkenntnis sich Bahn gebrochen, daß die Bildung des Auges zwecks wirklicher Wahrnehmung des folgerichtigen Aufbaues, von Form und Farbe nicht bloß eine „nützliche" Nebenbeschäftigung, sondern eine der wichtigsten Forderungen unserer Zeit sei, so ist damit zwar ein Schritt voran getan, dennoch aber der Kern der Sache meistens nur gestreift, das rein sachliche Moment nicht im erforderlichen Maße zum Angelpunkte gemacht, um den sich die ganze Angelegenheit drehen müßte. Das Zeichnen, das Modellieren ist auch beim „Abzeichnen nach der Natur" das nicht, was fördernd wirkt. Es soll nicht bloß Nachahmung der Naturform sein, sondern zum Verständnis der Zweckform führen, dem Lernenden all jene Bedingungen klar werden lassen, die unlöslich gebunden das organisch-gesetzmäßige Gebilde schaffen, sei dies nun ein Naturgebilde oder ein zu bestimmten Zwecken konstruiertes Objekt, eine Maschine, ein Haus usw. Es soll ihn zu der Erkenntnis leiten, daß alles von Menschenhand zu bestimmtem Zwecke Geschaffene, was dieser grundlegenden Anschauung nicht Ausdruck gibt, den Anspruch auf die Bezeichnung des „künstlerischen Gebildes" nicht erheben kann. Der Zeichenunterricht soll

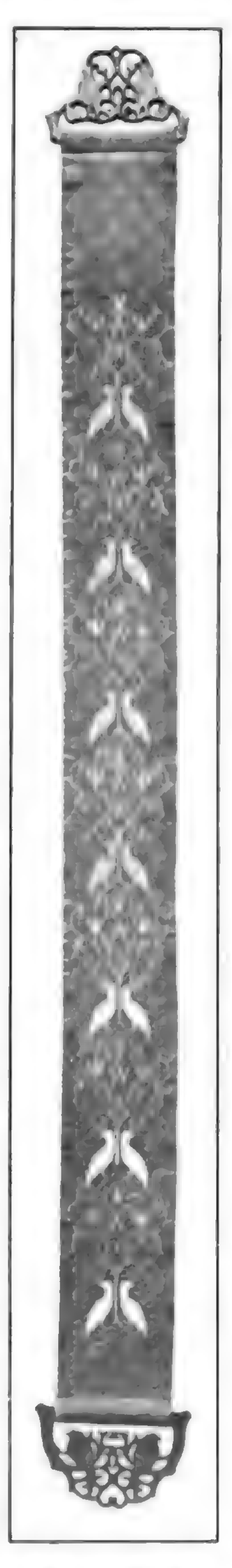




C. F. A. VOYSEY • TEPPICH-MUSTER (1, 3), SEIDENSTOFFE (2, 4) UND BEDRUCKTES LEINEN (5)

mithin nicht bloß den Zweck verfolgen, eine gewisse „Fertigkeit" zu erringen, vielmehr muß er ein folgerichtiges Erfassen des Darzustellenden durch bewußtes Sehen als Hauptaufgabe in sich tragen, all der Oberflächlichkeit aber entgegenarbeiten, die, mit Reizmittelchen der Darstellungsweise ausgestattet, allmählich dem Verständnisse für wirklich künstlerische Arbeit den Weg sperrt, die allgemeine Meinung irreführt, die Würdigung ernsten, sachlichen Wollens auch in den Kreisen der „Gebildeten" zurückschraubt, das Rezept aber zu Ansehen bringt.

In Oesterreich hat das gewerbliche Unterrichtswesen seit den Zeiten, wo dessen Wichtigkeit wieder erkannt wurde, eine Höhe achtunggebietendster Art eingenommen. Man darf, laufen auch die Anschauungen unserer Zeit, soweit die Formensprache in Betracht kommt, nicht mehr in den gleichen Bahnen wie vor dreißig Jahren, auch heute nicht vergessen, was alles, um nur einen Namen zu nennen, mit EITELBERGER im Zusammenhang stand. Ist auch nach den Tagen der Tätigkeit dieses Mannes und seiner im Dienste des Kaiserstaates arbeitenden zahlreichen künstlerischen Zeitgenossen — SEMPER gehörte dazu — eine Periode weniger raschen Fortschreitens eingetreten, so wurde dennoch gerade auf dem Gebiete der gewerblichen Schulung immerfort gearbeitet. Unsere Zeit sieht Oesterreich wiederum in der allervordersten Reihe jener Staaten, in denen die energische Abschüttelung antiquierter Lehranschauungen auf künstlerisch-gewerblichem Gebiete zur Tatsache geworden ist, während in nachbarlichen Ländern jenes ursprünglich auf den Donau-Kaiserstaat gemünzte „Nur immer langsam voran" sich hohen Ansehens erfreut. Die Schule des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien hat unter der Führung ernsthafter Lehrer im modernen Sinne heute einen Rang inne, der ihr von keinem deutschen



C. F. A. VOYSEY
GESTICKTER
KLINGELZUG

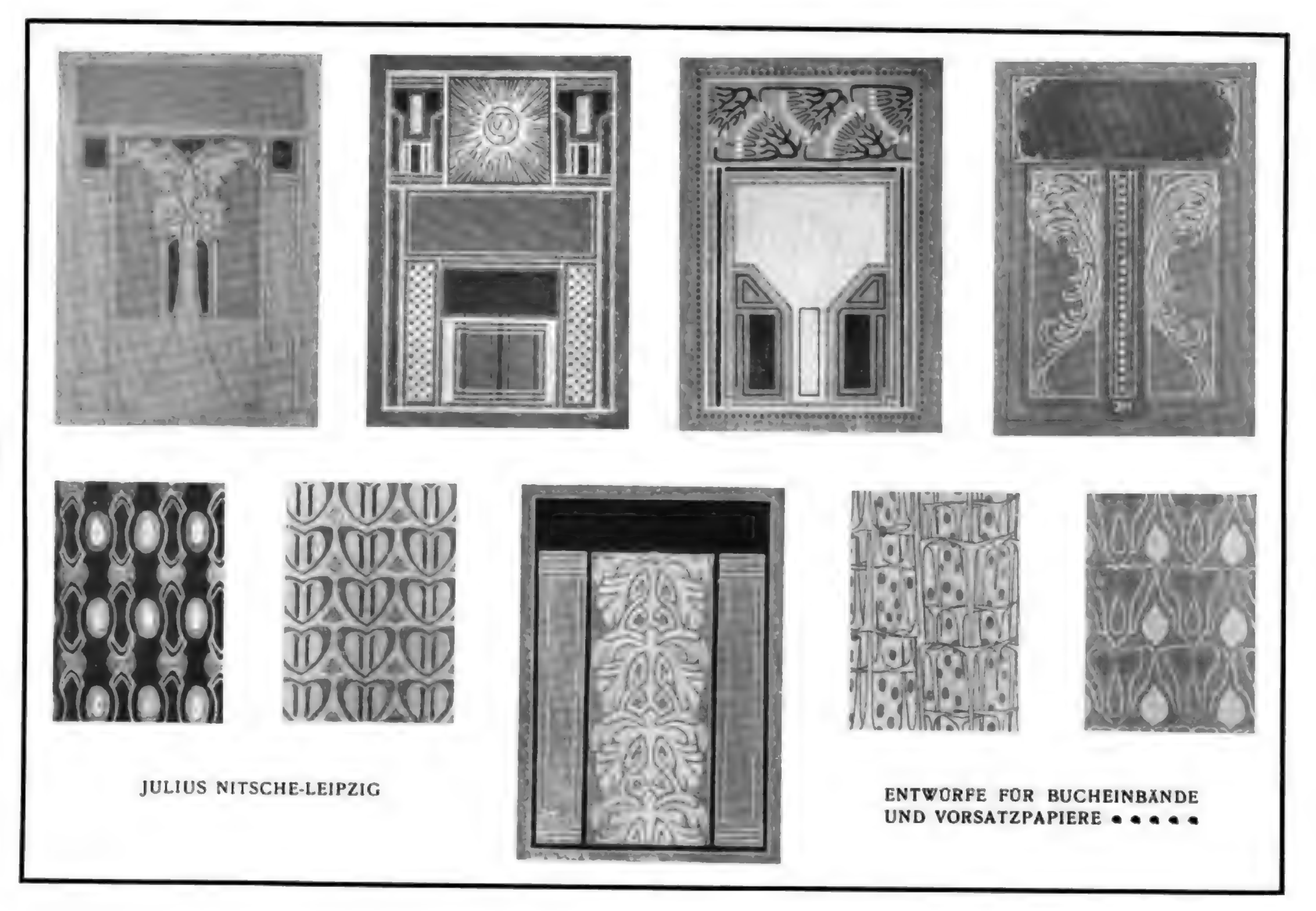
Institute gleichen Zweckes streitig gemacht werden kann. Die in verschiedenen Städten der Monarchie alljährlich stattfindenden Ferienkurse tragen den Keim gesunder Anschauung über die Aufgaben der angewandten Kunst in alle Teile des Staates hinaus; die Wanderausstellungen aber, welche zur Sommerszeit in kleineren Industriezentren der Provinz regelmäßig stattfinden, bieten, da sie von tüchtigen Fachleuten mit Rücksicht auf lokale Erfordernisse zusammengestellt und durch kurze, sachdienliche Vorträge erläutert werden, eine Menge von Anregung. Warum diese vorzügliche Institution nicht auch anderswo ihre Beachtung findet, ist unverständlich. In Oesterreich endlich, um nur noch ein schwerwiegendes Faktum zu nennen, ist zuerst wieder der Pflege der ornamentalen Schrift als Unterrichtsfach das richtige Verständnis entgegengebracht worden. R. v. LARISCH gebührt die Ehre, bahnbrechend gewirkt zu haben auf einem Gebiete, das anderwärts noch völlig unbeachtet ist, weil das Verständnis für die künstlerische Ausbildung der Schrift überhaupt noch sehr im argen liegt, ja für manche Leute, sogar für Anstaltsdirektoren, etwas völlig Unbekanntes ist, ebenso wie die Forderung, daß die Wirkung der Schrift im Verhältnis zur Fläche schon bei den einfachen Schülerzeichnungen eine künstlerische Aufgabe bilde.

All diesen bereits bestehenden Einrichtungen tritt nun eine vom k. k. Oesterreichischen Ministerium für Kultus und Unterricht getroffene Anordnung über die Erteilung des Zeichen- und Modellierunterrichtes und des Unterrichtes in der Kunstformenlehre an staatlichen Fachschulen und den übrigen in Betracht kommenden Anstalten zur Seite, die, was Gründlichkeit in der Gliederung des Stoffes, Klarheit der sachlichen Auseinandersetzungen und Zweckmäßigkeit des Lehrprogrammes betrifft, eine Musterleistung in des Wortes bester Bedeutung genannt werden

muß. Aus allen zur Erörterung gebrachten Punkten spricht Verständnis für das, was wirklich not tut in der künstlerisch gewerblichen Erziehung, das erste und das letzte Wort. Ferne von allem unkünstlerischen Doktrinarismus, der ja sonst bei Erlassen vom grünen Tisch her sich immer als Begleiterscheinung einzustellen pflegt, ist dieser mit Beginn des Schuljahres 1905/1906 überall in Kraft tretende Erlaß so gehalten, daß er, wie die Einleitung besagt, keineswegs „einen festgegliederten Lehrplan darstellt, der in allen seinen Teilen und innerhalb derselben im vollen Umfange gleichmäßig für jede Schule in Anwendung zu bringen ist". Also vor allem keine Schablone! „Jede Anstalt wird aus diesem Wegweiser nur dasjenige auszuwählen und zu pflegen haben, was für ihre besonderen Zwecke und zur Erreichung ihrer konkreten Lehraufgabe als notwendig und durch die Verhältnisse geboten erscheint. In diesem Sinne wird z. B. an den Fachschulen für Dekorationsmaler, Bildhauer, Holzschnitzer, Kunstschlosser, Graveure, Kunststicker besonderes Gewicht auf das dekorative Zeichnen, bezw. auf das Modellieren zu legen sein, während an den Fachschulen für Tischlerei und Drechslerei in erster Linie die technisch-konstruktive Seite zu pflegen ist. An den erstgenannten Bildungsstätten hat jedoch gleichzeitig das technische, an den letzterwähnten aber das ästhetische Moment jene Berücksichtigung zu finden, die zu einer harmonischen Ausbildung der Schüler unerläßlich erscheint." Weiter: „Bei Formulierung des Stundenschemas ist vor allem andern im Auge zu behalten, daß nebst dem in erster Linie zu betonenden Lehrwerkstätten- und Atelierunterricht die technisch-konstruktiven Lehrfächer die weitgehendste Berücksichtigung zu finden haben, und daß die dem dekorativen Zeichnen zuzuweisenden Lehrstunden jenes Ausmaß nicht überschreiten, welches durch die Anforderungen der einzelnen zu pflegenden Gewerbe und durch den Endzweck der Ausbildung der Schüler zu bestimmten Berufsstellungen bedingt ist." — Also ein gesundes Zurückschrauben des Nichtfachlichen, mit dem leider an vielen Anstalten der Schüler auf Kosten seiner eigentlichen Studien belastet wird. Der kunstgewerbliche Unterricht soll und darf keine Vorstufe für Malerakademien sein, sondern er soll brauchbare Menschen heranbilden.

Den „allgemeinen Weisungen" ist eine genaue Gruppierung der Lehrfächer zugrunde gelegt, den einzelnen Abteilungen kein die klare Uebersicht beeinflussender Kommentar angefügt. Einen solchen enthalten die parallel dazu veröffentlichten „Erläuterungen", welche dem allgemeinen Unterrichtsprogramm Punkt für Punkt sich anschmiegen und für jeden Unterrichtsgegenstand das Lehrziel fixieren. In letzterem wird nun der prinzipielle Gegensatz klargestellt, der zwischen dem früheren Unterrichtsmodus (Kopieren) und dem neu zu schaffenden (selbständige Lösung technisch-konstruktiver Richtung; Studium nach Naturformen und nach materialecht ausgeführten Gegenständen, also nicht nach Abgüssen; produktives Zeichnen und Modellieren: Komponieren, Konstruieren) besteht. Vor allem wird der Ausbildung des Vorstellungsvermögens die weitgehendste Berücksichtigung zuteil, ist doch gerade diese Fähigkeit erfahrungsgemäß die am wenigsten ausgebildete, ebenso wie die an den weitaus meisten Schulen am stärksten vernachlässigte. Wenn diese Vernachlässigung der Vorstellungskraft an den Mittelschulen als etwas beinahe „Programmgemäßes" schon ihre bösen Folgen überall geltend macht und pedantisch veranlagten Naturen weitaus mehr Vorschub leistet als wirklich Begabten, so ist sie erst recht verwerflich da, wo es sich um wirkliches „Schaffen", um „formales Bilden zu bestimmtem Zwecke", um ein bewußtes Zusammenfügen von Einzelteilen zum innerlich wie äußerlich vollendeten Ganzen handelt. Mit wieviel Hochmut sehen nicht oft Leute, die den Stoff für ihre „Kompositionen" aus allen möglichen Quellen zusammensuchen müssen, auf den maschinenbauenden Ingenieur herab, ohne zu bedenken, daß zu diesem Fach ungleich viel mehr Vorstellungskraft gehört, als man braucht, um Durchschnittsbilder für Ausstellungen zu malen, Häuser oder andere Gebäude nach bewährten Rezepten zu bauen und dergleichen mehr.

Bildung der Anschauung und daraus resultierendes Selbstauffinden der charakteristischen Merkmale wird also eine der grundlegenden Aufgaben der Zukunft bei allen Schulprogrammen bilden müssen, wo auf die Heranziehung sachlich richtig denkender Menschen mehr Gewicht gelegt wird als auf das „Einochsen" großer Wissensquantitäten, das man ruhig den „gelehrten" Schulen als berechtigte Eigentümlichkeit belassen mag. Gleichzeitige Entwicklung des Farbensinnes und Bildung des Geschmackes sollen damit Hand in Hand gehen. Alles das bildet zusammengenommen den vornehmsten Zweck des Naturstudiums. Dabei ist gleich hervorgehoben, daß



JULIUS NITSCHE-LEIPZIG

ENTWÜRFE FÜR BUCHEINBÄNDE
UND VORSATZPAPIERE ● ● ● ● ●



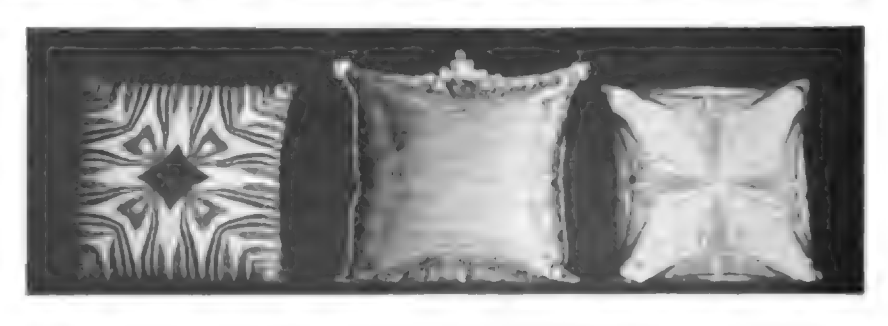
Anordnung der Zeichnungen, die Art ihrer Ausführung, ihre dekorative Wirkung in Farbe und Raum, sowie die Ausstattung mit Schrift stets die Gelegenheit bieten zur Betätigung des Geschmackes. Vor allem wird der Forderung nach Selbstbetätigung des Schülers auf allen Stufen des Bildungsganges das Wort geredet, die Bildung der Erfindungsgabe und des Schaffenstriebes unter Wahrung der individuellen Veranlagung befürwortet, wobei ausdrücklich darauf verwiesen wird, daß die gesamte Unterweisung der speziellen Fachrichtung jeder einzelnen Lehranstalt angepaßt, also keineswegs alles, wie das bei so vielen Lehrern beliebt ist, über einen Leisten geschlagen werden soll. Es werden also nicht bloß Anforderungen an den Schüler, sondern vor allem auch an den Lehrer gestellt. Wie lange dieser unter voller Anstrengung seiner Kräfte aushalten kann, wie bald Ersatz durch neue Kräfte notwendig wird, das ist freilich eine andere Frage. Bei einem mit vollem Ernste betriebenen Unterricht dürfte es in Zukunft kaum möglich sein, so viele ehrwürdige Erscheinungen, wie sie jetzt manche Schulen zieren, hundert Semester lang und mehr ihre Tätigkeit ausüben zu lassen.



SCHÜLERINNEN-ARBEITEN AUS DER KLASSE VON FRL. ALEXE ALTENKIRCH IN KÖLN

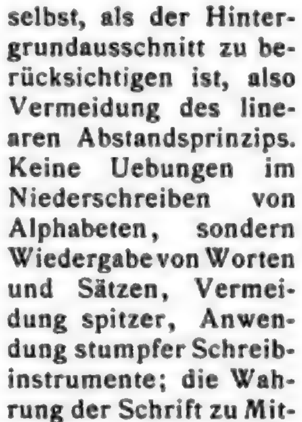
Technisch-konstruktives Zeichnen wird als erster, dekoratives als zweiter, Modellieren als dritter, Kunstformenlehre als vierter Hauptpunkt ins Auge gefaßt. — Geometrische Anschauungslehre bildet den Ausgangspunkt bei Nr. 1: Eigenhändige Herstellung einfacher körperhafter Erscheinungen, praktische Meßübungen, Teilen von Strecken, die Grundlage zum Verständnis der Projektionslehre, der sich Berechnung der Oberfläche und des Kubikinhaltes mit spezieller Berücksichtigung von Anwendungen für das Gewerbe des Schülers beigesellt. Daran schließt sich konstruktive Perspektive, wiederum mit Rücksicht auf Gebrauchsobjekte und endlich Uebungen im Herstellen von Werkzeichnungen, wie sie zur Ausführung in der Werkstätte benötigt werden. Durchweg also in erster Linie Bildung des räumlichen Vorstellungsvermögens, auf dem alles richtige Konstruieren basiert. Vorgewiesene Modelle dürfen nur als Vorbilder für die Anordnung, für Gedächtnisübungen und zur Kontrolle der letzteren dienen.

Punkt 2, dekoratives Zeichnen setzt als wichtigstes Moment die Ausbildung der Sehfähigkeit, die Pflege des bewußten Sehens voraus: Was richtig dargestellt werden soll, muß in erster Linie richtig gesehen werden, mithin bilden Klarstellung der Hauptformen und Gliederung der Größenverhältnisse, der Farben und Beleuchtungserscheinungen die Grundlage. Anfangs soll nicht auf ausgeführte Blätter allzuviel Gewicht gelegt werden, sondern weit mehr auf die Entwicklung der natürlichen Anlagen des Schülers, auf Erfassung





des Wesentlichen der Erscheinung, die möglichst in einem Zuge darzustellen ist, also: keine Paradeblätter, sondern allmähliche Bewältigung der Befangenheit durch Bildung der Fassungskraft, Unterordnung jeglichen Details zugunsten des Ganzen. Das ist vortrefflich! „An ihren Werken werdet ihr sie erkennen“ — nicht an ihren Examenarbeiten! — Wie müßte da den Schulzöpfen vielenorts zumute werden, sähen sie sich ähnlichen Bestimmungen unterworfen! Alle Uebungen sollen auf Vertikalflächen, Tafeln, Packpapier vorgenommen, dabei das Gedächtniszeichnen vorwiegend gepflegt werden, das den Schüler ganz von selbst darauf hinführt, sein Augenmerk auf die Erscheinung im großen und ganzen zu richten. Ausführung in verschiedenen Uebungsarten. Größtes Gewicht wird auf die gleichzeitige Heranbildung des körperhaften Empfindens gelegt, Modellierübungen also im engsten Zusammenhange mit Zeichnungsübungen betrieben. Dazu gesellt sich, schon bei den elementaren Uebungen beginnend, das Studium der ornamentalen Schrift, wobei nicht sowohl der Buchstabe



selbst, als der Hintergrundausschnitt zu berücksichtigen ist, also Vermeidung des linearen Abstandsprinzips. Keine Uebungen im Niederschreiben von Alphabeten, sondern Wiedergabe von Worten und Sätzen, Vermeidung spitzer, Anwendung stumpfer Schreibinstrumente; die Wahrung der Schrift zu Mitteilungszwecken, also die Leserlichkeit soll dabei nie aus dem Auge verloren werden.

Die Uebungen in der Anwendung des Ornaments gliedern sich nach zwei Gesichtspunkten. Erstens hat das geometrische Ornament, d. h. die frei erfundene Reihung oder Gruppierung geometrischer Formen als kompositionell wichtiges Moment seine Berücksichtigung zu finden, wobei praktische Uebungen in der Versetzung von Nieten, Schraubenköpfen, Nägeln, dann durch Anwendung von Punzen und Stempeln, weiter im Ausstanzen und Lochen vorzunehmen sind; als zweiter wesentlicher Punkt ist das Studium der Natur und deren Umwertung — hauptsächlich mit Gedächtnisübungen — ins Auge zu fassen, (Formtreffübungen und Farbtreffübungen). Bei Darstellung körperhafter, lebloser Objekte, welche in flächenhafte Erscheinung umzusetzen sind, muß, um das Verständnis absolut klarzustellen, das plastische Studium vorangehen, die zeichnerische Gedächtnisübung folgen. Die fachliche Ausbildung der Lernenden soll bei der Wahl der darzustellenden Objekte schon sehr bald ausschlaggebend sein, so daß bei



SCHÜLERINNEN-ARBEITEN AUS DER KLASSE V. ALEXE ALTENKIRCH IN KÖLN





Holzbearbeitungsschulen vorzugsweise Gegenstände einschlägiger Art, bei Metall-, Keramischen-, Glasindustrie- oder Steinbearbeitungsschulen möglichst rasch das Verständnis für Sachlichkeit der Erscheinung geweckt wird. Wert wird auf die richtige Form, nicht auf die malerisch-dekorative Erscheinung in erster Linie gelegt. Dem Studium des Leblosen reiht sich das der Pflanze, des Tieres und des menschlichen Körpers an, wobei folgerichtig von einfachen Erscheinungen zu komplizierteren fortgeschritten, von der ruhenden Erscheinung allmählich zur bewegten übergegangen wird. Die Vornahme von Korrekturen ist dabei zu vermeiden, das Primazeichnen also hauptsächlich ins Auge zu fassen. Den Auffassungs- und Bewegungsstudien folgen Vergleiche zwischen der bekleideten und unbekleideten Figur, sowie Detailstudien (Kopf, Draperie, letztere nach dem bewegten Modell). Daran schließt sich das „angewandte dekorative Zeichnen", beginnend mit der Aufnahme einfacher Fachgegenstände, fortschreitend unter steter Steigerung der Schwierigkeiten in der Wiederholung des Gesehenen, so daß der Schüler allmählich zur Herstellung eigentlicher Werkzeichnungen — immer nach Einsichtnahme vorhandener Gegenstände — und schließlich zum selbständigen Entwerfen gelangt, wobei der Entwurf einfacher Gegenstände des praktischen Lebens ausschlaggebend sein soll. Die Gliederung gerade dieses Abschnittes ist vortrefflich.

Als dritter Abschnitt des Lehrpensums figuriert das Modellieren, wo auch wieder die Pflege des bewußten Sehens an Naturformen die Basis zu bilden hat, Uebungen im Gedächtnismodellieren mit hauptsächlicher Betonung der Gesamtform, nachherige Anfügung der charakteristischen Details sich anschließen in engster Verbindung mit zeichnerischen Uebungen. Gipsmodelle sollen gänzlich vermieden, die Kenntnis des Ausführungsmaterials (Stein, Holz, Metall) praktisch großgezogen werden. Den Abschluß bilden Versuche in der polychromen Behandlung plastischer Arbeiten.

Baut sich so der ganze Unterricht auf einer, das Wesen der Dinge (im Gegensatz zu Unterrichtsmethoden, wo der Formenkram zur Basis gemacht wird) immer als Hauptsache betonenden Weise auf, werden die Schüler überall auf die Notwendigkeit richtigen sachlichen Erkennens (im Gegensatz zur Papierkunst) hingewiesen und so zu selbständigen Menschen erzogen, so wird anderseits auch der Kenntnis älteren Kunstschaffens die nötige Würdigung zuteil durch den vierten Abschnitt des Lehrprogrammes, die Kunstformenlehre. Nirgends jedoch wird diese zum Ausgangspunkte erhoben, wie das in vollster Verkennung der erzieherischen Erfordernisse noch an sehr vielen Schulen der Fall ist. Es heißt u. a. in den „Erläuterungen": „Bei der Lehre von den Säulen-Ordnungen sind nur die Maßverhältnisse der Hauptpartien zu erklären; das Auswendiglernen von Zahlen (was an Architektur- und Baugewerkschulen noch immer als etwas sehr Wichtiges gilt) hat zu entfallen. — Die praktische Erkenntnis dessen, worauf es beim Schaffen für die angewandte Kunst ankommt, soll dem Lernenden die Augen öffnen über das Wesen früherer Kulturperioden und ihrer Formensprache. Es handelt sich nicht darum, den Schüler wie bisher mit Stilformenkenntnissen vollzupfropfen, er soll nicht zum Nachahmer ausgegohrener Ideen herangebildet, sondern auf die Wege geleitet werden, welche ihm etwas ganz anderes erschließen, als die Liebhaberei an Altertümelei, das Verständnis nämlich für Entwicklung der Folgerichtigkeit in der Arbeit, das der künstlerischen Erziehung so sehr abhanden gekommen ist, dank der allezeit viel zu sehr auf Kosten praktischer Betätigung aufgebauten, oft von völlig unbefähigten Ehrenmännern geleiteten „Organisationen". Wenn dieses fatale Schlagwort einmal nicht mehr ausschlaggebend sein wird, dann bekommen vielleicht wieder gesunde Anschauungen Oberwasser. — Ein Anhang endlich gibt Direktiven über das „Beschreiben der Zeichnungen und Modellierarbeiten, d. h. über das räumliche Verhältnis und die Wirkung zwischen erläuterndem Texte und Darstellung, über die stete Benützung von Skizzenbüchern, die unter keinen Umständen Kopien nach Vorlagen enthalten sollen, und über Klausurarbeiten, die innerhalb bestimmter Zeitabschnitte regelmäßig vorzunehmen sind und sich bis zur Zeitdauer von zwei Tagen erstrecken.

Leider gestattet der Raum hier kein detailliertes Eingehen auf Einzelheiten, die ebenso wie die Anlage der ganzen Studienregelung offenbaren, wie klar man in Wien die Notwendigkeit einer vollständigen Neugestaltung des künstlerischen Unterrichts unter steter Anpassung an die Praxis eingesehen hat. So allein werden brauchbare Arbeitskräfte herangebildet, dem ohnehin unheimlich großen Künstlerproletariat mithin keine Mehrung zugeführt, wie es seitens all jener Anstalten geschieht, die nie die Frage erörtert sehen: Braucht die Welt all das Menschenmaterial, was wir Jahr für Jahr verantwortungslos dem Existenzkampf entgegenführen? — In dem neuen Lehrprogramm





RICHARD RIEMERSCHMID — WOHN- UND SPEISEZIMMER
MASCHINENMÖBEL • AUSGEFÜHRT VON DEN „DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST", DRESDEN



RICHARD RIEMERSCHMID HERRENZIMMER AUS GRAUSCHWARZ GEBEIZTEM KIEFERNHOLZ
AUSGEFÜHRT VON DEN „DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST", DRESDEN

liegt etwas ausgesprochen, das den meisten Kunstschulen fehlt: Die Schule übernimmt eine gewisse Verantwortung, indem sie junge Menschen zum Kampfe ums Dasein heranbildet. Deshalb ist es ihre Pflicht, die Zeit, für die sie wirkt, zu erkennen und den Lernenden nicht blind zu machen durch einen Unterricht, der falsche Vorstellungen über das Wesen des Schaffens großzuziehen imstande ist. Dies Moment dürfte überall Berücksichtigung finden. Es liegt also dem Ganzen nicht bloß ein eminent praktischer Sinn zugrunde, sondern auch die weitgehendste Erkenntnis der sozialen Verpflichtung der gewissenhaft arbeitenden Schule. Der Aufbau des Leitfadens ist ein glückliches Resultat gemeinsamer Arbeit zwischen wirklichen Schulmännern, denen der Titel „Lehrer" nichts anstössiges hat, wie so vielen Mittelschul-Professoren, und ebenso einsichtigen Beamten des K. K. Kultusministeriums. Allen Teilen gebührt Dank und Anerkennung dafür.

BERLEPSCH-VALENDAS

ZU UNSEREN ABBILDUNGEN

Maschinenmöbel der „Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst". — Daß die künstlerische Bewegung, in der wir stehen, durch tausend Fäden mit der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung unsrer Zeit verknüpft ist, das kam den Aposteln der neuen Kunst im Anfang kaum recht zum Bewußtsein. Die Parole: Kampf gegen Verlogenheit, Protzentum, Ungeschmack und Stillosigkeit jeder Art auf dem ganzen Gebiet der Nutzkunst, war so zugkräftig, daß man weitere Begründungen für sie gar nicht bedurfte. Von den Künstlern, den Intellektuellen ging die Welle aus; so freute man sich, wenn man in diesem Kreise Anhänger gewann. Die Revision des Programms wurde notwendig, als die Industrie sich in ihrer Weise des neuen Stiles bemächtigte. Ohne Verständnis für das sachlich Neue, Selbständige, glaubte sie genug zu tun, wenn sie die formalen Elemente in ihre Produktion hineinzog. Die Folge war der Jugend-



RICHARD RIEMERSCHMID HERRENZIMMER AUS GRAUSCHWARZ GEBEIZTEM KIEFERNHOLZ
AUSGEFÜHRT VON DEN „DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST", DRESDEN

stil; und das Brandmal „billig und schlecht" blieb ihren Arbeiten unverwischbar aufgeprägt.

Jetzt steht das Problem so: Das Handwerk ist nicht imstande, die Stellung zu erringen, die es in früheren Jahrhunderten einnahm. Ruskins und Morris' Ideal, die Emanzipation von der Maschine, ist durch die Wirklichkeit ad absurdum geführt worden. Der Sozialismus ihrer Gedanken blieb ihren handwerklichen Erzeugnissen fern; was sie schufen, war schön und brauchbar, aber es war Kunst für den Liebhaber, für den reichen Mann. Für die Gegenwart gilt es nicht, die Maschine zu bekämpfen, sondern auf dem ihr eigentümlichen, ihr unentreißbaren Gebiet ihre Kräfte so zu gebrauchen, daß die Resultate den Forderungen der Echtheit, Natürlichkeit und Gesundheit entsprechen. Es wäre Torheit, sie in einen Wettbewerb mit Handarbeit zu ziehen. Gemütswerte — und sie soll ein gutes Stück individueller Handwerkskunst bergen — sind ihren Erzeugnissen fremd. Deshalb muß sie auch heute noch auf Zierformen verzichten, zum mindesten auf solche, die nicht im Material und in der Konstruktion selbst ihren Ursprung haben. Ihre Technik aber muß die letzten Traditionen, die sie aus der handwerklichen Arbeit herübergenommen, abschütteln, und in Aufbau, Fügungen, Verbindungen unabhängig, organisch, ihren eigenen Mitteln gemäß erfinden und gestalten.

Leicht genug sprechen sich diese Forderungen aus. Aber die Wenigsten wohl wissen die Schwierigkeiten in allen ihren Details ganz zu beurteilen, die auf dem Wege der praktischen Ausführung solcher Gedanken liegen. Zweifellos waren die „Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst" für diese Aufgabe besser vorbereitet als die meisten anderen Betriebe, die heute künstlerischen Hausrat verfertigen. In RICHARD RIEMERSCHMID besitzen sie eine Kraft, deren schönste Gaben die Fähigkeiten sind, den Geist der Zeit aus seiner Tiefe heraus zu begreifen und bei aller Weitsichtigkeit im Schaffen selbst doch stets naiv und lebendig zu bleiben.





MASCHINEN-MÖBEL: KREDENZ, NÄHTISCHCHEN UND WASCHTISCH



AUSGEFÜHRT VON DEN „DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST"

RICHARD RIEMERSCHMID — WOHN- UND SPEISEZIMMER

MASCHINENMÖBEL • AUSGEFÜHRT VON DEN „DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST“, DRESDEN

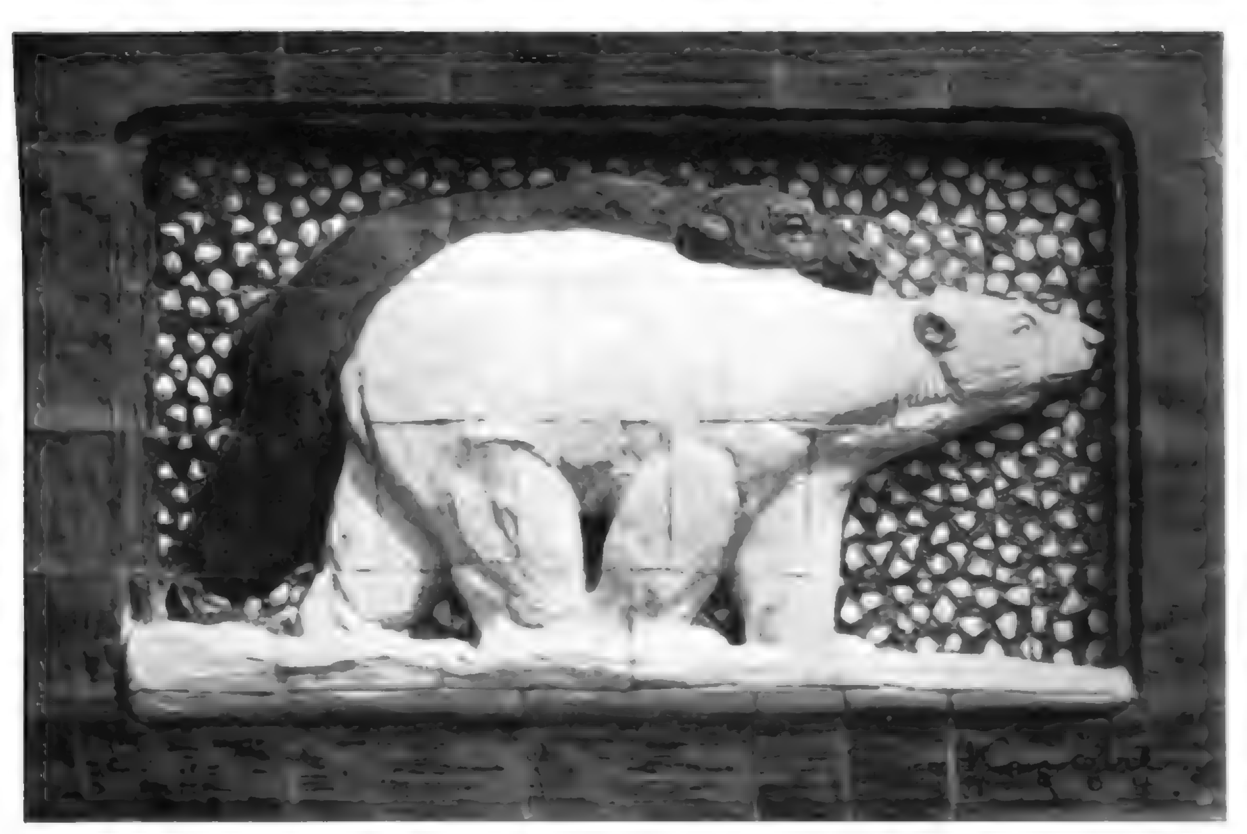




RICHARD RIEMERSCHMID SCHLAFZIMMEREINRICHTUNGEN
MASCHINENMOBEL • AUSGEFÜHRT VON DEN „DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST“, DRESDEN



RICHARD RIEMERSCHMID — HERRENZIMMER AUS GERÄUCHERTEM EICHENHOLZ
MASCHINENMÖBEL • AUSGEFÜHRT VON DEN „DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST“, DRESDEN



RICHARD KUÖHL — BAURELIEF (FARBIGE KERAMIK)
AUSGEFÜHRT VON DEN KERAMISCHEN WERKSTÄTTEN, DR. JULIUS BIDTEL, MEISZEN

Wir verdanken ihm jetzt eine Reihe bürgerlicher Möbel, die endlich, endlich einmal wirklich erfüllen, was schon manche vergeblich versprochen haben: sie sind nämlich ebenso billig wie die gewöhnliche Fabrikware — und hundertmal besser! Man unterschätze diesen punctum saliens nicht. Solange der einfache Mann Möbel kaufen konnte, die weniger kosteten als die „modernen", kaufte er sie. Die Qualitätsfrage kümmerte ihn wenig. Jetzt aber, wo der Preis keine Rolle mehr spielt, werden Gediegenheit und Geschmack auch wieder mit in die Wagschale fallen. Und wie klar springt bei diesen Stücken die solide Technik, die Schönheit des Materials, die Zweckmäßigkeit und gesunde Anmut der Form in die Augen! Die Verwendung der Nagelköpfe zur Belebung der Fläche ist nur ein Beispiel für den frischen und verständigen Sinn, der hier tätig gewesen ist. Wenn wir einmal einen Tadel aussprechen dürfen, so gilt er der Konstruktion der Stühle in dem Wohnzimmer, bei denen die Rücklehnen in ihrer Neigung etwas Absichtliches haben, was aus der biedern Harmonie des ganzen Raumes herausfällt. Alles in allem genommen, bedeutet aber diese neueste Leistung der „Dresdener Werkstätten" einen Schritt für die Gesamtentwicklung der neuen Nutzkunst, der die freudigsten Perspektiven eröffnet. Ist das Experiment geglückt, werden bald andere Fabriken nachfolgen; das Verdienst jedoch, als erste eine Frucht vom Baume der künstlerischen Kultur Deutschlands dem Manne aus dem Volke in die Hände gelegt zu haben, wird niemand mehr den Dresdnern streitig machen. H.

* * *

Arbeiten von Richard Kuöhl. — Die Pariser Ausstellung 1900 machte die unbedingte Ueberlegenheit von Dänemark und Frankreich auf dem Gebiete der Keramik für ganz Europa augenscheinlich. Dänemark hatte mit seiner Unterglasurmalerei zuerst wieder dem Porzellan einen eignen, auf impressionistischen Grundlagen ruhenden farbigen Stil geschaffen, Frankreich eröffnete dem Steinzeug durch die konsequente und feinsinnige Durchbildung der farbigen Glasur einen neuen Wirkungskreis. Im Verfolg dieser Anregungen ist den Versuchen, die in Deutschland darnach gemacht worden, vor allem die Einsicht zu verdanken, daß die Keramik, so schwer auch die heimische und die ostasiatische Tradition auf ihr lasten,



RICHARD KUOHL — ECKE EINES KINDERZIMMERS

RICHARD KUOHL — WASCHTOILETTE

AUSGEFÜHRT VON DER TISCHLER-WERKSTÄTTE JULIUS ZOCHER, MEISZEN




RICHARD KUÖHL • KERAMISCHE ARBEITEN • AUSGEFÜHRT VON DR. JULIUS BIDTEL, MEISZEN

doch imstande ist, mit der Entwicklung des modernen Kunstgewerbes Schritt zu halten. Dies freilich nur dann, wenn sie es aufgibt, formalen Problemen nachzujagen, bevor sie sich in den unumschränkten Besitz der Technik gesetzt hat.

Für den Weg, den die Keramik auf deutschem Boden im letzten Lustrum genommen, ist es bezeichnend, daß neben den großen Staatsmanufakturen viele kleinere Betriebe, ja einzelne Künstler auf eigne Faust Versuche anstellten, — Versuche, denen auf diesen Blättern stets sorgfältige Beachtung geschenkt worden ist. Am erfolgreichsten war man in farbigen Erfindungen, während die Form, besonders in der Neubildung von Gefäßen, häufig genug zu Verirrungen führte. Heute erfreut sich das einfache Steinzeug, mit geflammter und geflossener Glasur, wohl der einmütigsten Anerkennung, während sich das Porzellan noch mit technischen und künstlerischen Problemen der mannigfachsten Art herumzuschlagen hat.

Unter den Arbeiten des jungen Meißners Richard Kuöhl zeigt das große Relief der beiden Bären, daß es dem Künstler nicht an Verständnis für das Wesen architektonischer Keramik fehlt. Der Eisbär ist in seiner charakteristischen Silhouette klar erfaßt, den Kopf des hintern Bären und den unruhigen Hintergrund muß man als weniger geglückt bezeichnen. Auch die kleinen Tierfiguren verraten entschiedenes Talent. In der Heizkörperverkleidung spielt die Erinnerung an den Kachelofen ein wenig störend mit hinein. Recht harmonisch im Aufbau präsentiert sich der weiße Fliesenofen mit Bank, während der ornamental ganz anmutige Palmenständer nicht mit unbedingter Notwendigkeit auf ein bestimmtes Material der Ausführung hinweist. Um die Ausführung der keramischen Arbeiten hat sich die neuerdings mehrfach durch interessante Versuche bekannte Fabrik von Dr. Julius Bidtel in Meißen verdient gemacht.

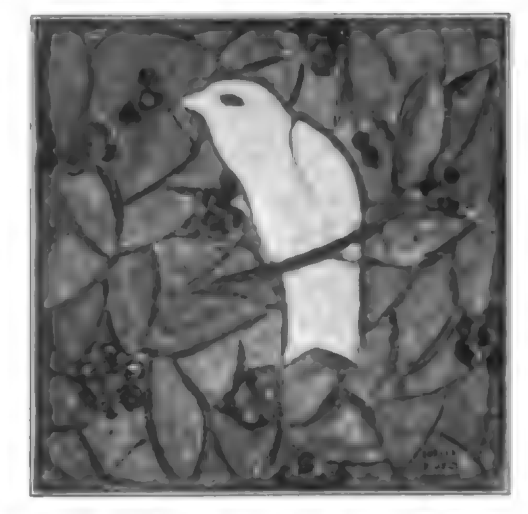
H.

• • •

Kölner Kunstgewerbe. Auf dem Gebiete der angewandten Künste tritt in Köln ein Vorwärtskommen zum guten Neuen verhältnismäßig langsam in Erscheinung. Aber man sieht doch seit einigen Jahren moderne Architekten, wie Brantzky, Paffendorf, R. Maus u. a., mit voller Kraft und in erfreulichem Umfange schaffen; und endlich regt sich's auch im Kunstgewerbe. Der Import aus der Fremde und das infame Industrieprodukt sind nicht mehr alleinherrschend, sondern eigene und durchaus neuzeitliche Anschauungen und Bestrebungen gelangen mählich zum Durchbruch. Der Widerstand freilich, den das große Publikum ihnen entgegensetzt, ist noch immer enorm; freudig ist darum jede Kraft als Kulturpionier zu begrüßen, die schaffend widerspricht.

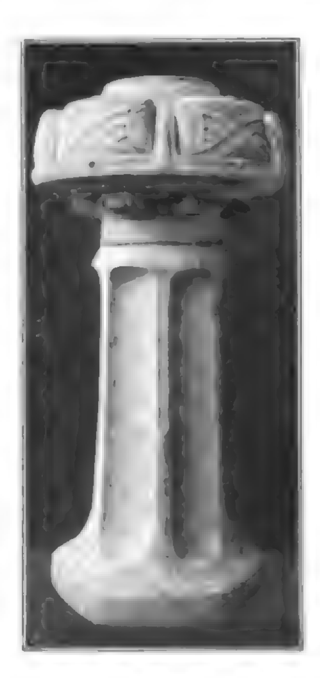
Man hat nun auch hier richtig erkannt, daß die Frau für kunstgewerbliche Arbeiten eine natürliche Begabung besitzt; daß der, vornehmlich durch die intensive Beschäftigung mit Fragen der Mode gezüchtete, weibliche Geschmack seine Trägerinnen sehr wohl geeignet macht zu kunstgewerblicher Produktion in den verschiedensten Gattungen; und daß hier der Frau weite Gebiete edelster Berufstätigkeit offen stehen: für Zeichnen und Entwerfen von Mustern für Weberei, Stickerei, Tapeten, für Keramik, Buchschmuck u. dergl. In dieser Erkenntnis hat der „Kölner Verein weiblicher Angestellter“ eine kunstgewerbliche





RICHARD KUOHL • FLIESEN UND PFLANZENSTÄNDER • AUSGEFÜHRT VON DR. JULIUS BIDTEL, MEISZEN

Fachklasse eingerichtet und der Leitung der Malerin ALEXE ALTENKIRCH unterstellt. Die Lehrmethode läßt der Individualität der Lernenden den freiesten Spielraum, und nachdem einmal die Augen geöffnet sind für die unerschöpflichen Variationen der für dekorative Zwecke verwendbaren Naturerscheinungen, kann jede der so vorbereiteten Schülerinnen mit diesem Material, das sich aus der Natur immer neu befruchten läßt, selbständig weiterarbeiten. Der Unterricht, erteilt von einer erfahrenen und künstlerisch empfindenden Lehrerin, umfaßt Körper- und Gerätezeichnen, freie Pinselübungen, Pflanzenzeichnen, Schattieren nach Modell usw. Die Studien, die jeweils ein und dasselbe Objekt zu fassen und zu erschöpfen trachten, gliedern sich in Zeichnen auf Erscheinung, Schwarz-Weißzeichnung Konturzeichnung, Studie in Oel, Detailzeichnen und Schablonenschnitt. Die auf diese Weise gewonnenen und mannigfach zusammengestellten und umgebildeten Motive werden zu Dekorationsmustern aller Art, hier mit besonderem Geschick und viel Geschmack für Stickereien verwandt. Unsere Abbildungen geben davon einige Proben. Neben rein ornamentalen, aber stets aus der Natur geholten Motiven wird, wie man sieht, gern auch der Vogel in ganzer Figur benutzt: auf Gobelins und auf Kissen, dann auch für Kinderspielzeug (Abb. S. 206 u. 207). Die Technik der Stickereien ist, wenn einmal die Dekorationsformen gefunden sind und die Farbenwahl getroffen ist, in der überwiegenden Mehrzahl der Arbeiten die denkbar einfachste; manchmal erinnert sie, in den Vorhängenund Gobelins an altnordische Weberei in der Art, wie der dicke Faden des Stoffes zur Erhöhung der Wirkung herangezogen ist. In Hinsicht auf Farbenwahl und Zusammenstimmung ist vielleicht das mittlere der drei auf Seite 206 abgebildeten Kissen das feinste; die mattresedafarbene Seide des Grundes ist mit weißen Rosen bestickt, in anderen Fällen dann wieder das weiße Leinen oder der dunkelgraue Kordelstoff mit mattvioletten, stumpfgrünen, blauen, grauen, ziegelroten und stumpfbraunen Garnen.

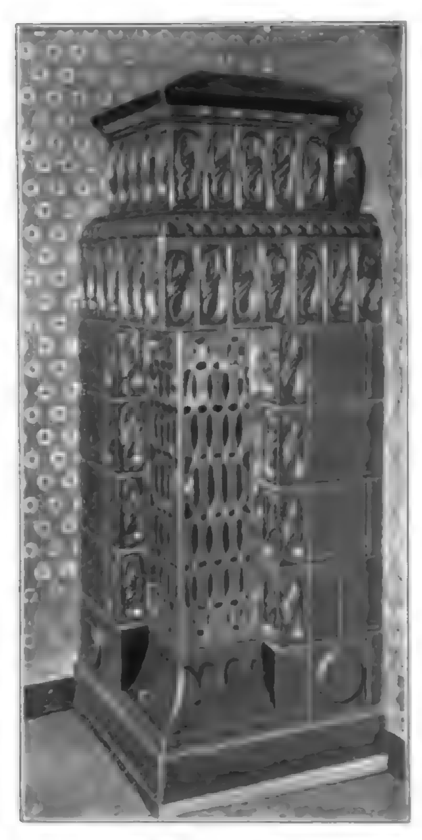


In all diesen Arbeiten, von denen einige auch auf der Handwerks-Ausstellung des vorigen Sommers gezeigt wurden, äußert sich ein feines Gefühl für Farbe, Raumfüllung und Materialverwendung auf Seiten der Lehrenden, und eine sichere Schulung bei den Lernenden, in einer Art, daß man an die für alle späteren Arbeiten offenbleibende Möglichkeit eigener Phantasie und Gestaltungskraft glaubt.

FORTLAGE

• • •

Julius Nitsche, von dem wir auf Seite 205 einige Entwürfe für Bucheinbände und Vorsatzpapiere reproduzieren, hat seine künstlerische Ausbildung an der Breslauer Kunstgewerbeschule erhalten und sich dann in Leipzig, dem deutschen Zentralpunkt buchgewerblicher Arbeit niedergelassen. Seine Entwürfe lassen eine gut geschulte zeichnerische Begabung und kultivierten Farbensinn erkennen.





HEIZKORPERVERKLEIDUNG — ENTWURF FÜR EINEN FLIESENOFEN MIT BANK

AUSFÜHRUNG: KERAMISCHE WERKSTÄTTEN VON DR. JULIUS BIDTEL, MEISZEN



GRABMAL AUS SANDSTEIN

DER NEUE BODENSEEDAMPFER „LINDAU"

Die Kunst im Eisenbahnwagen und auf „dem Dampfer" ist ein Kapitel, das gelegentlich einmal gründlich beleuchtet zu werden verdiente, denn es zeigt in unzähligen Fällen, wie selten das Empfinden für zweckentsprechende künstlerische Durchbildung Schritt hält mit dem innerlichen Wesen der Dinge. Wer Handbücher der Maschinenbaukunde aus den fünfziger und sechziger Jahren des vergangenen Säkulums durchblättert, begegnet häufig dem von durchaus ernsthaften Männern gemachten Versuch, Erscheinungen der Stilarchitektur auch auf dem Gebiete des Maschinenbaues unterzubringen. Bis zur Höhe derartiger Mißgriffe hat es die Lehre von den angewandten Baustil-Formen gebracht! Noch sind wir keineswegs befreit von dergleichen Anwandlungen, feiert doch die Verwendung historischer Stilformen gerade auf dem Gebiete des inneren Schiffsausbaues gegensätzlich zum übrigen Wesen des Fahrzeuges noch immer ihre Triumphe. Beim Eisenbahnwagen greift ähnlich wie in der Nutzarchitektur mehr und mehr die Ueberzeugung um sich, daß die bisher vielfach stark unterschätzte Achtung vor gesundheitlichen Erfordernissen in allererster Linie Berücksichtigung zu finden habe. Umgekehrt bildet bei den üppig ausgestatteten Gesellschaftsräumen großer Ueberseedampfer wie kleinerer Binnengewässerboote noch immer der Zug zum Auffallenden, zum Pomphaften eines der wesentlichsten Merkmale. Das ist in den Augen mancher Leute die Hauptsache, obschon es grundfalsch ist. Man liest von Zeit zu Zeit immer wieder überschwengliche Lobeshymnen auf die Pracht der Ausstattung moderner Hochseefahrzeuge in den gleichen Zeitschriften, die im übrigen für überzeugte Vorkämpfer der modernen und berechtigten Forderung nach Betonung der Sachlichkeit auf allen Gebieten der Nutzkunst gehalten sein wollen. Mit Entzücken wird von den prachtvollen Renaissanceräumen berichtet, wo gespeist wird. Die Wirkung der mit barocken Zierformen bedachten Gesellschafts-



H. E. VON BERLEPSCH-VALENDÀS — KAJÜTE DES BODENSEEDAMPFERS „LINDAU"
AUSGEFÜHRT VON DER WAGGONFABRIK JOS. RATHGEBER, MÜNCHEN



KAJÜTE DES BODENSEEDAMPFERS „LINDAU“

räume erfährt einen Jubelzuruf nach dem andern, und bei Besprechung der im Stile Louis XVI. gehaltenen Damenräume wird dem poetischen Zauber dieser Gelasse gefühlvoller Applaus gespendet, während die ruhig üppige Pracht goldstrotzender Empirezimmer abermals eine neue Tonart der Bewunderungsäußerung hervorzurufen imstande ist. Nun — daß all dies Anklang selbst in den „gesellschaftlich höchsten Schichten“ findet, ist kein Wunder, denn es ist ja nicht berechnet jür jene Kreise, bei denen das Wort Lafcadio Hearns zutrifft: „Die tiefere Menschlichkeit ist wesentlich der Feind alles nutzlosen Luxus und der ausgesprochene Gegner jeder Form der Gesellschaft, die der Befriedigung der Sinne und den Vergnügungen des Egoismus keinen Zügel anlegt.“

In den Räumen, die solchermaßen ein förmliches Stilregister vorführen, wohnt die raffinierte Zivilisation, nicht aber die Kultur. Daß man ihr, zahlungsfähig wie sie nun einmal ist, im alltäglichen Handel und Wandel alle Rücksicht schenkt, ist — vom Standpunkte spekulativer Geschäftsführung aus betrachtet — erklärlich. Diese Erscheinungen stehen jedoch außerdem im krassesten Widerspruch zur Sache selbst, der sie dienen, denn sie sind zumeist unsachlich. In den Maschinenräumen, in den Kojen: Knappester Zuschnitt aller in Betracht kommenden Dinge, strengste Rücksichtnahme auf die Erfordernisse, die sich durch das Zusammensein einer großen Zahl von Menschen auf relativ kleinem Raume ganz von selbst ergeben; in den Repräsentationsräumen dagegen der reinste Hexentanzplatz ornamentaler Ueberflüssigkeiten aller Art. Wo bleibt da die Logik? Es ist ein Analogon



DETAIL EINES EISERNEN TRÄGERS

zu der Verlogenheit der Mietskasernen-Wohnungen, in deren Empfangsräumen der Prachtsinn ungebildeter Bauunternehmer die rohesten Geschmacksprodukte anhäuft, während die Schlafzimmer zu den weniger bevorzugten Räumen gerechnet werden, das Badezimmer irgendwo in einem dunklen Winkel untergebracht ist und die Wirtschaftsräume auf das möglichst geringe Maß von Umfang reduziert sind. Leider sind der Leute nicht wenige, die darin nichts Auffälliges erblicken. Nur von Vereinzelten wird der Widerspruch erkannt, der in der immer wiederkehrenden Anwendung ausgeleierter Stilformen als Ummantelung für moderne Forderungen liegt. Bei Mechanismen wird jede sachliche Vervollkommnung sofort acceptiert, das künstlerische Gewand aber, das man ihnen vorlegt, wird immer wieder nach bewährten Rezepten zugeschnitten und findet auch immer wieder seine Bewunderer. Diese aber begreifen noch immer nicht, daß der Parthenon und eine Dampfturbinen-Anlage zwei durchaus verschiedene Dinge sind.

Die Dampfer des Schwäbischen Meeres wiesen bisher, wenn ihr innerer Ausbau überhaupt das Bedürfnis einer gewissen Eleganz verriet, reichliche Erscheinungen hierher zählender Art auf. Das braune Nußbaumgetäfel mit gekrümmten Pilastern und Konsolen, die Ummantelung der hohlen Eisenträger mit geschnitzten Holzsäulen, korinthischen, ionischen oder andern, die Verkleidung des Rippenwerks mit stark profiliertem Renaissance-Leistenwerk, die Polsterung der rings an den Wänden sich hinziehenden Sofas mit rotem oder grünem Plüsch, die meist mehr an eine Stallung denn an einen Aufenthaltsort für Menschen gemahnende Behandlung der Kajüte II. Klasse, das alles steht so ziemlich allgemein auf dem gleichen Niveau, mochten auch da und dort etwa kleine Varianten zur Geltung kommen. Ich fand mich, wenn auch nicht in allen Punkten, vor die glückliche Möglichkeit gestellt, mit diesen Dingen beim Bau des neuesten bayerischen Dampfers nicht rechnen zu müssen. War auch die Aufgabe ihrem Umfange nach nicht imponierend groß, so bedeutete eine sachliche Lösung derselben doch den bewußten Bruch mit allzulang eingehaltenen falschen Traditionen. Licht, viel Licht, hieß die erste Forderung für einen Dampfer, der hauptsächlich dem Fremdenverkehr dient, Vermeidung aller unnötigen Dinge



H. E. VON BERLEPSCH-VALENDAS — AUS DER KAJÜTE DES BODENSEEDAMPFERS „LINDAU“



H. E. VON BERLEPSCH-VALENDÀS SOFAECKE AUS DER KAJÜTE DES BODENSEEDAMPFERS „LINDAU“

bei Einhaltung einer dennoch durchaus würdigen Erscheinung in gutem Material eine weitere; intimer Anschluß an das konstruktive Wesen des ganzen Fahrzeugs wurde als selbstverständlich vorausgesetzt. Zweifelsohne wären mancherlei Schwierigkeiten zu umgehen gewesen, wenn Konstrukteur und Dekorateur von Anfang an zusammen gearbeitet hätten. Das war nicht der Fall. Die Frage der künstlerischen Ausgestaltung wurde erst aufgeworfen, als alles übrige bereits unabänderlich festgestellt war. Damit war die ausgesprochene Berücksichtigung jedes konstruktiven Details von vornherein geboten. — Der Anschluß an die konstruktive Form brachte selbstverständlicherweise den Wegfall aller unnötigen dekorativ-plastischen Details mit sich. Sie sind übrigens, abgesehen von allem anderen als Staubfänger durchaus überflüssig. Durch geeignete Behandlung der Gegensätze in der Flächenbehandlung allein war Zweckentsprechendes zu erreichen. Die Farbe ist in diesem Fall durchaus unabhängig von der Form. So handelte es sich z. B. bei der Kajüte I. Klasse um einfache, große Flächengegensätze: Der Fußboden wurde tiefrot gehalten, die daraufstehenden Möbel in hellem Birnbaumholz mit lichtgrauen Polsterbezügen, die Wände ebenso wie die Decke mit der freiliegenden Eisenkonstruktion ganz in Weißlack, Beleuchtungskörper in Glanzmessing, dazu hin und wieder eine farbige Note durch Intarsia, durch Einlegung farbiger Platten oder getriebener und mattierter Metallflächen. Im Rauchkabinett und Damenzimmer (die sich leider ungünstiger Lichtverhältnisse wegen nicht photographieren ließen) wurde nach ähnlichen Prinzipien verfahren. Ersteres bekam tiefsatten braunroten Fußboden, Möbel in hellem Ahorn mit Einfassung in Wassereiche, Wandbehandlung (Lack auf Linoleum mit trennenden Holzstäben) hell graugrün, Decke entsprechend, die Rundstäbe der Bohlen leicht grün gefaßt. Beim andern wurde der Fußboden blauschwarz, Möbel und Wandvertäfelung in Mahagoni mit Einlagen in Esche und Ebe, Wände crêmefarbener Lack, Bezüge warmgraugelb, Decke der Wand entsprechend.

Der Treppenzugang, sonst meist in dunklen Holzarten ausgeführt, ist licht und farbig: Lackfarbenanstrich in Grau, Schwarz, Rot mit weißen Schablonenornamenten und etwas Gold. Statt des imitierten „Eichenholzmaser“ bekam die II. Klasse helleuchtende Farben: Weiß, Rot, Grün, hin und wieder ein Ornament in Schwarz.

BERLEPSCH-VALENDÀS

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

VON DRESDENER ARCHITEKTUR UND KUNSTGEWERBE VOR DER AUSSTELLUNG

Wer heute versuchen wollte, sich aus Zeitungen, Zeitschriften und Büchern ein Bild von der künstlerischen Entwicklung Deutschlands in den letzten zehn Jahren zu machen, der wird bald zu den eigentümlichsten Ergebnissen kommen. Hat er hier erfahren, daß der Ekel vor der immer mehr verrohten Kunstindustrie die Sehnsucht nach reineren Gebilden, nach tüchtigerer Arbeit erzeugt habe, eine Sehnsucht, von der man nur nicht begreift, warum sie nicht schon fünf oder zehn Jahre früher erwacht war, so liest er dort, daß aus der Annäherung von Literatur und Kunst die Elemente einer neudeutschen Kultur herausgewachsen seien. Von den einen wird der Symbolismus der Malerei, die Reaktion auf die übertriebenen, der Wirklichkeit selbst doch immer mehr sich entfremdenden Wirklichkeitsbestrebungen der Flächenkunst, von den anderen das englische und das belgische Vorbild für die Umwälzung verantwortlich gemacht. Die falsche Erziehung der Künstler, die in Stillehre, Kunstgeschichte, Formenlehre und allerhand abstrakter Gelehrsamkeit erstarrt, ist heute noch nirgends ganz beseitigt. Um so kräftiger, so wird geschlossen, mochte sich in den von solchem Akademismus Isolierten der schöpferische Trieb in der Richtung des schlechthin Traditionslosen bewegen. Niemals ist eine Bewegung rein idealen Charakters, soweit wenigstens die Anfänge in Frage kommen, in ihren Keimen mit ernsthafterer naturwissenschaftlicher Wißbegier und mit dramatischer sich gebärdendem Propheteneifer begrüßt worden. Die Nähe des Abstandes schien die Sucht, für das Ganze kurzerhand eine klingende Formel zu finden, eher zu reizen, als abzuschrecken. Und heute schaut mancher um so niedergeschlagener auf all die Wirrnis, als er selbst die dunklen Wege mit frohem Eifer, aber ohne den Instinkt des Pfadfinders mitgetappt ist.



OTTO GUSSMANN • AUSSTELLUNGS-PLAKAT

Unbestreitbar bleibt eines: wenn das, was wir jetzt um uns sehen, eine neue Kultur ist, so wurde sie geschaffen, nicht geboren. Auch nicht planmäßig geschaffen, sondern von dem und jenem, gleichviel, woher er kam, und mit welchen Mitteln erarbeitete, unter allerhand Stimmungseinflüssen gefördert, in bald stockendem, bald sprunghaftem Vorwärtstreiben, bis auch endlich das „Volk“ das Vorhandensein der neuen Formenwelt merkte. Diese Erscheinung, früh beachtet und von den Gegnern eifrigst ans Licht gezerrt und glossiert, ändert doch nichts an der Tatsache, die anzuerkennen uns heute auch der flüchtigste Rundblick über die Gebrauchskunst Deutschlands nötigt: Wir haben eine eigene Kunst, eine Kunst mit zarten Wurzeln, aber mit festen Zweigen. Sie zieht ihre Kräfte nicht aus den Tiefen des Volksempfindens, aber sie ruht auf dem Schaffen einer Reihe von Persönlichkeiten, in denen sich die besten Züge des nationalen Charakters verkörpern. Sie hat die Kinderschuhe der eigenwilligen Formenphantasterei ausgetreten und ist bereit, auf die billigeren Lorbeeren der unbedingten Neuartigkeit im äußeren Auftreten zu verzichten, wenn sie das Ziel erreicht, das ihr vorschwebt: den Einklang von Zweck und Gestalt und die untrügliche Gediegenheit der technischen Arbeit.

• • •

Solche Gedanken hat man sich lange auszusprechen gescheut. Aber selbst, wenn sie allzu zuversichtlich klingen, mag man sie der Stimmung zugute halten, die ein großes und schwieriges Unternehmen gerade in den letzten Etappen seines Werdens begleiten muß, sollen die tausendfachen Hemmnisse innen und außen nicht die Freude an der Arbeit zunichte machen. Dies



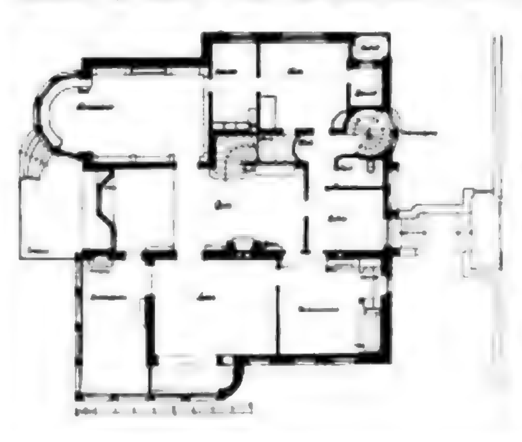
ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN VILLA IN BERN (ELFENSTRASZE)

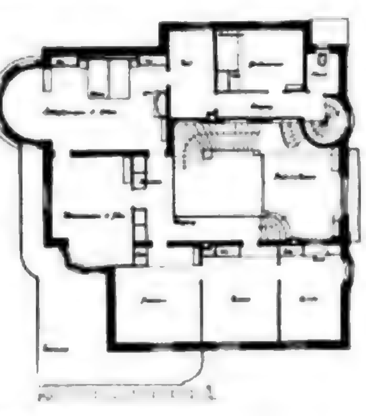


ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN VILLA IN BERN MIT GRUNDRISSEN (VGL. SEITE 226)

Unternehmen ist die Kunstgewerbeausstellung, die am 12. Mai in Dresden eröffnet werden soll.

Seit Anfang des Jahres kennt man ihr Plakat: die schlanke Frau mit den träumerisch fragenden Blicken, die im langsamen Vorwärtsgleiten über die blanke Fläche so sorgsam das blütenschwere Bäumlein der jungen Kunst in den feinen Händen trägt (Abb. S. 225). Sein Schöpfer, OTTO GUSSMANN, hat der Erscheinung ein farbiges Gewand von vornehm gedämpften Tönen gegeben, und doch prägt sich die goldige Gestalt auf dem scwärzlichen Grunde dem Gedächtnis fest ein, so leise man auch anfangs in dem Farbenlärm der Anschlagsäulen ihre Stimme vernehmen mag. — Fast zwei Jahre steht das kunstgewerbliche Leben an der Elbe unter dem Zeichen der Ausstellung. Das bedeutet, daß die Arbeit, die von den Künstlern auf diesem Gebiete sonst geleistet wird, verdoppelt und verdreifacht werden mußte. Denn neben der Organisation des ungeheuren und wenig gegliederten Komplexes, den Kunsthandwerk und -Industrie auf deutschem Boden bilden, ging das eigene Schaffen her. Und es wurde als selbstverständlich angesehen, daß die Leistungen der Dresdner selbst, wie sie wenigstens in der wichtigsten Abteilung, der Raumkunst, getrennt von den anderen in einem eignen Hause auftreten sollen, nach Umfang und Bedeutung den hohen Ehrgeiz, den das ganze Unternehmen bekundet, rechtfertigen müssen.





Die beispiellose Harmonie, in der Künstler, Gewerke, Kunstgelehrte, Vertreter der



ARCH. MAX HANS KUHNE-DRESDEN • VILLA MÜLLER IN OBERLOSCHWITZ: STRASZENANSICHT U. GRUNDRISZ

Museen und Unterrichtsanstalten mit den staatlichen und städtischen Organen in Dresden zusammenarbeiten, ist uns oft schon geneidet worden. Es ist kaum zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß die neue Bewegung hier keinen ernsthaften Gegner hat. Manche Leute können nicht aus ihrer Haut heraus und geben ihren Antipathien mehr oder weniger versteckten Ausdruck. Aber der kräftige Rhythmus, mit dem die Vorbereitungen einsetzten, ist dadurch nicht verlangsamt worden. Dazu kommt, daß die natürliche Rivalität zwischen Norden und Süden, genauer: zwischen Berlin und München, vor den Toren der sächsischen Hauptstadt Halt macht. Auch der internationale Zug im Dresdner Leben hilft mit, gerade unsere Stadt für eine Ausstellung so besonderen Charakters und Inhalts zu prädestinieren.

In der Atmosphäre von liebenswürdigem und kultiviertem Wohlstand, dem auch der Hintergrund einer großen und anerkannten künstlerischen Vergangenheit nicht fehlt, mildern sich die Gegensätze und keimen die Triebe einer neuen Entwicklung leichter und blütenreicher.

Seltsamerweise hat die Kunstgewerbeschule an dem Werden der gegenwärtigen Ausstellung wie an dem Aufblühen der ganzen Bewegung selbst nur geringen Anteil. Freilich gehören zwei der Führer, GROSZ und KREIS, zu ihren Lehrern, aber die Leitung selbst hat in der Entwicklung der Moderne keine Rolle gespielt. Der günstige äußere Fortschritt der Anstalt dokumentiert sich in ihrem neuen Heim, das, eine mächtige, malerisch gegliederte Anlage von Ateliers, Lehr-, Bibliotheks- und Museumsgebäuden, noch in diesem Jahre bezogen werden soll. Noch ist der neue Direktor der Schule nicht ernannt, und um die Stelle fliegen unsere Hoffnungen und Befürchtungen wie die Schwalben um den alten Kirchturm, der restauriert werden soll. Kommt der richtige Künstler dahin, so kann ihm die Ausstellung eine glanzvolle Basis zur Reorganisation des Unterrichtes darbieten. Ihre Anregungen müssen hier am lautesten sprechen; sie in die Tat umzusetzen, ist dann keiner berufener als der „kommende Mann“.



* * *

Die Geschichte des neuen Kunstgewerbes beginnt mit

dem Satze, daß das englische Haus der Ausgangspunkt aller Reformideen gewesen ist. Als William Morris sich 1859, zusammen mit Philipp Webb, sein Red House baute, prägte die Unzulänglichkeit der vorhandenen Ausstattungsmittel in ihm den festen Vorsatz, selber zu schaffen, was ihm nottat. Von dem Augenblick an, wo er anfing, die einzelnen Gebiete des künstlerischen Handwerks zu erobern, bis zu der Vorstellung, daß die Gestaltung des gesamten Hauses, des architektonischen Teiles wie der inneren Einrichtung bis zu den Teppichen und Beleuchtungskörpern in der Hand eines Künstlers liegen müsse, war es noch ein gewaltiger Schritt. Erst durch Voysey, den unermüdlich Tätigen, und seine Anhänger wurde diese Einheit der Kunstweisen erreicht. Für uns schon erscheint es eine ganz selbstverständliche Forderung, daß der Architekt in allen Techniken, die für die innere Raumausstattung in Frage kommen, Bescheid wissen, in allen auch schöpferisch sich bewegen muß. Gerade daß diese Universalität heute besondere Anerkennung nicht mehr erwarten darf, kennzeichnet die stolze Stellung, zu der sich das, von der Baukunst getragene Kunstgewerbe schon jetzt emporgerungen hat.

Das Schaffen Max Hans Kühnes ist schon seit langem nicht mehr auf den Kreis seiner Vaterstadt beschränkt geblieben. Dem Aufschwung unserer Hausbaukunst hat er sich mit Energie und stets reifendem Können angeschlossen. Er sucht überall die schlichteste, beruhigendste Lösung der jeweiligen Aufgabe. Seine Schöpfungen besitzen etwas Einschmeichelndes, Heiteres und Gesundes; vor allem aber sind sie farbig ausgezeichnet abgestimmt, und dadurch werden auch einzelne Mängel der Form leicht ausgeglichen. Wie ein Wohnhaus in die Landschaft zu setzen ist, so daß es mit ihr verwächst, daß es die Reize der Natur durch seinen bedachten Organismus neu aufnimmt und künstlerisch steigert, dafür bieten seine Arbeiten die glücklichsten Beispiele. Das Landhaus Stöhr in Unterberg bei Posen (Abb. S. 235) ist von den hier gezeigten Häusern das anspruchsloseste, die Villa in Bern (Abb. S. 226 u. 227), auch was den ziemlich komplizierten, aber geschickt durchgebildeten Grundriß betrifft, das stattlichste. Die Diele ist hier so angelegt, daß man, von der Straße kommend, nach dem Durchschreiten des niedrigen Entrees bei geöffneter Tür durch die Diele hindurch überrascht das herrlichste



ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN — VORHALLE DER VILLA MÜLLER IN OBERLOSCHWITZ



ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN DIELE DER VILLA MÜLLER IN OBERLOSCHWITZ (VGL. S. 231)

Alpenpanorama erblickt. In der Profilierung, in der Gliederung der Fassade durch Lisenen, in der Putztechnik spürt man manchmal den Einfluß des 18. Jahrhunderts: die Villa TRUTZSCHEL (Abb. S. 232), bei der die Tür zu dem Balkon vom Dache aus nicht gut mit diesem verbunden ist, und die Villa DECKERT (Abb. S. 233) sehe man sich daraufhin an. Wie wirkungsvoll ist bei der letzteren der plastische Schmuck auf den Mittelteil konzentriert! Bei dem Haus MÜLLER (Abb. S. 225) veranlaßte der Wunsch des Bauherrn den an italienische Villen erinnernden Charakter. Das Gelb des Putzes bildet einen anziehenden Farbenfleck in dem ansteigenden Grün der Loschwitzer Höhen. Der Diele dieses Hauses (Abb. S. 230 u. 231) geben die dunkelblauen Wände, das braune Holzwerk mit wenig aufgesetztem Gold



ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN DIELE DER VILLA MÜLLER IN OBERLOSCHWITZ (VGL. S. 230)

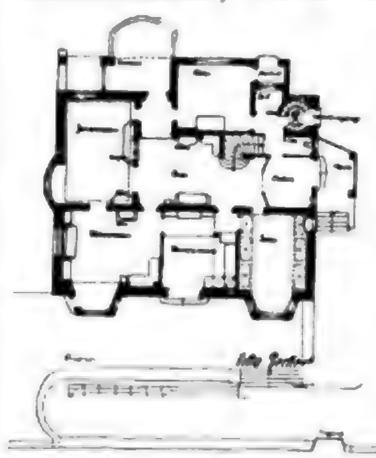
und der fast schwarze Kamin die Stimmung des vornehmen Wohnraumes. Sehr liebenswürdig, voll warmen Lebens und bis auf das letzte Profil von einer einheitlichen Kultur und einleuchtenden Zweckmäßigkeit ist die Diele in der Villa des Herrn ALFRED MORAS, Zittau (Abb. S. 237). In dem Arbeitszimmer schließlich schafft das dunkle Eichenholz, das, teilweise durch reiche Schnitzerei veredelt, Wände wie Decke bekleidet, den eigentlichen Dialekt des Raumes. Die einheitliche Lichtquelle, der Erker, ist wie durch ein breites Portal von der gehaltvollen Pracht des Zimmers geschieden (Abb. S. 236). Neben dem virtuosen Salon VAN DE VELDES, den derselbe Kunstfreund besitzt, erscheint MAX HANS KÜHNES Raum doppelt als ein vollwertiges Dokument deutscher Kunst.

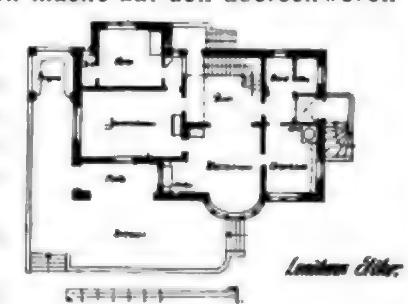
* * *



ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN VILLA TRUTZSCHEL IN DRESDEN

Auf der Ausstellung der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst im Winter 1903/04 trat OSWIN HEMPEL mit einer monumental empfundenen Halle und einigen interessanten Räumen, dem Vorzimmer eines Kasinos und einem Speisezimmer, zuerst vor eine breitere Oeffentlichkeit. Als Schüler von WILHELM KREIS hat er es gelernt, die Massen zusammenzuschließen, Würde und Ruhe als die vornehmsten Werte einer ernsthaften Raumkunst anzusehen. Das Haus Schemel in Guben (Abb. Seite 245) erhält durch das schlichte, rauh verputzte Erdgeschoß, durch das Zurückweichen des Oberstockes und den schindelverkleideten Giebel unter dem starken Dach eine ländliche Frische, die durch die Erker- und Balkonanbauten noch anmutiger gefärbt wird. Ganz ausgezeichnet ist die räumliche Gestaltung der Diele (Abb. S. 246 u. 247); über dem tiefen Glanz der Kacheln strahlt festlich das Weiß der glatten Wände. Geringe Disharmonien, wie die kleinliche Linie der Holzleiste unter der Galeriebrüstung, die wienerisch grotesken Füße der Türsäulen gehen in dem wohltuenden Gesamteindruck unter. Desselben Künstlers Herrenzimmer (Abb. S. 249) ist zwar auch nicht überall ausgeglichen — ich mache auf den überschweren Kronleuchter aufmerksam — aber als Ganzes ebenso tüchtig wie die Diele. In dem Marmorbad, dessen üppiges Glasfenster PAUL RÖSSLER







ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN VILLA DECKERT IN DRESDEN



ARCH. MAX HANS KUHNE-DRESDEN DIELE DER VILLA GEITNER IN SCHNEEBERG I. S.





ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN

LANDHAUS STOHR IN UNTERBERG b. POSEN
(VGL. GRUNDRISZ SEITE 232)



ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN ARBEITSZIMMER



ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN FENSTERPLATZ DER DIELE AUF SEITE 237





ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN • DIELE IN DER VILLA MORAS IN ZITTAU (VGL. FENSTERPLATZ SEITE 236)



M. A. NICOLAI — DAMENZIMMER AUS WEISZEM AHORNHOLZ

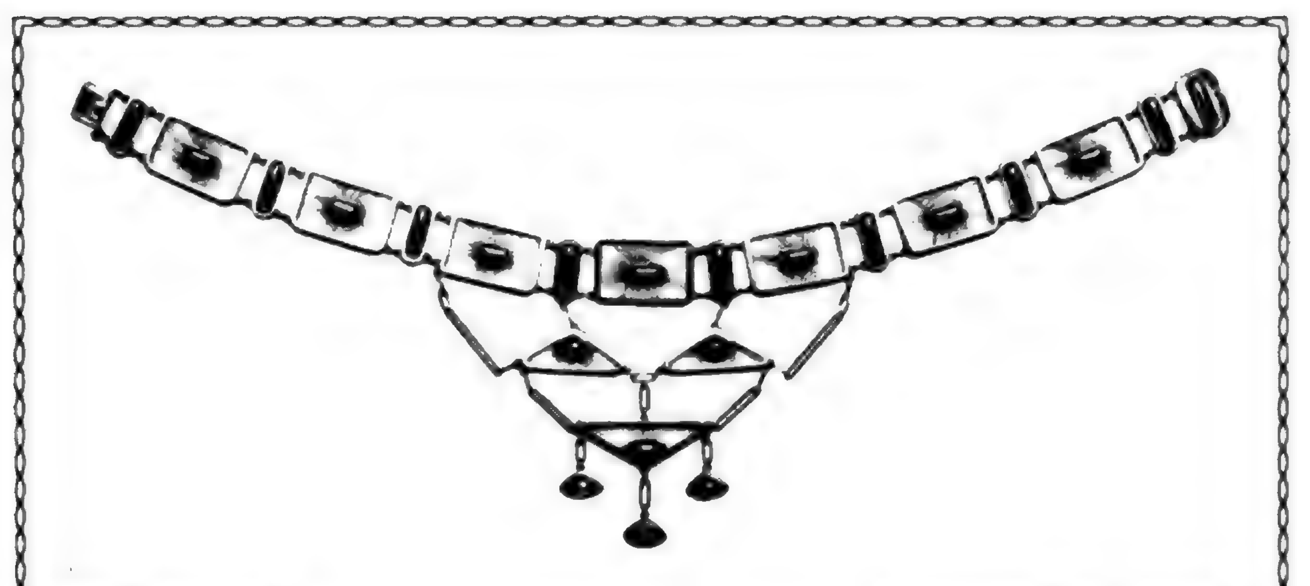


MARGARETE JUNGE • DAMENSALON AUS GRAU GEBEIZTEM AHORNHOLZ MIT PERLMUTTEREINLAGEN
AUSGEFÜHRT VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT, THEOPHIL MÜLLER, DRESDEN





ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN ● SPEISEZIMMER AUS GRAUBRAUNEM EICHENHOLZ MIT WAND- UND DECKENVERTAFELUNG



FRITZ KLEINHEMPEL — HALSSCHMUCK UND ANHÄNGER
AUSGEFÜHRT VON GOLDSCHMIED A. BERGER, FRIEDENAU B. BERLIN

entworfen hat, ist das prächtige Material mit ungewöhnlichem Verständnis behandelt. Der junge Künstler wird auf der Dresdner Kunstgewerbeausstellung in größerem Maßstab Gelegenheit haben, sein Können als Architekt zu zeigen, so daß sein starkes Talent dann hoffentlich auch in Gestalt von Aufträgen die verdiente Beachtung findet.

* * *

Einer der Künstler, die ohne an eine staatliche Unterrichtsanstalt gebunden zu sein, doch aus dem Dresdener Kunstleben nicht mehr wegzudenken sind, ist ERICH KLEINHEMPEL. Schon mehrmals konnten wir sein feines Talent, seine Regsamkeit, Vielseitigkeit und reiche technische Erfahrung rühmen. Er ist einer von denjenigen, die bei allem Reichtum der Erfindungskraft niemals den festen Boden der Praxis unter den Füßen verlieren. In welchem Material er auch arbeitet, nie vergißt er, wo die Grenzen für seine Tätigkeit liegen. Das, was wir Stilbewußtsein nennen, steckt ihm im Blute. Dazu kommt ein immer mehr gereiftes Formempfinden, das, ohne schwächlich zu werden, in zarten, anspruchslosen Gebilden sein Bestes gibt. Bei den handgeknüpften Teppichen (Abb. S. 243) könnte man völlig vergessen, ob sie „modern" oder etwa Nachbildungen alter, uns längst vertrauter Muster sind. Sie fordern keine Kritik, keine Rubrizierung heraus, sondern fügen sich, wie schlichte Naturprodukte, in das Ganze des Wohnraumes ein. Ziervoller schon, ihrer Bestimmung entsprechend, treten die Schmuckstücke auf, zu denen der Künstler die schönen Achate und Amethyste der Achatschleiferei Rimatei & Co. verwendet hat (Abb. S. 241). Den weichen, stellenweise unendlich reizvoll nuancierten Fluß der Farben läßt die meist glatte Fassung in all seiner natürlichen Frische wirken. In dem Anhänger FRITZ KLEINHEMPELS (Abbild. S. 240) bestimmt der Gegensatz zwischen dem derben Mittelteil und dem in zartem Drahtgespinst und Perlen sich verlierenden Gehänge die schmückende Wirkung.



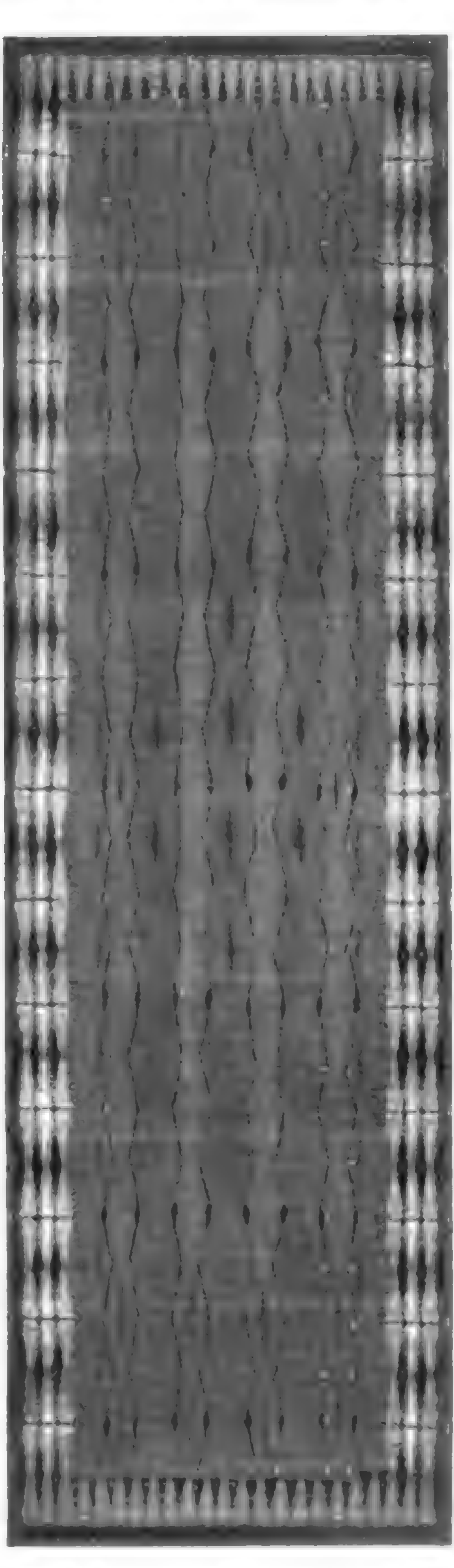
* * *





SACHSISCHE ACHATE UND AMETHYSTE DER ACHATSCHLEIFEREI RIMATEI & CO., NACH ZEICHNUNGEN VON ERICH KLEINHEMPEL, GEFASZT VON GOLDSCHMIED H. EHRENLECHNER, ALLE IN DRESDEN • • •

An dem Material, das die letzten Jahre zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Zimmers beigetragen haben, gebührt auch den „Werkstätten für deutschen Hausrat“, Dresden-Striesen, ein ehrlich erworbener Teil. Was sie an „Eigenwohnungen“ schaffen, das läßt nicht jenes seltsame, oft geradezu lächerliche Mißverhältnis aufkommen, das durch die Uebertragung eines Stückchens Künstleringenium auf die Wünsche und seelischen Aeußerungen einer Bestellerindividualität leicht entstehen mag. Es sind fast stets Räume, die eine gewisse innere Elastizität besitzen, die Fähigkeit, den Grundton für jede Melodie persönlicher Lebenskultur zu bilden. Das gilt hier besonders für den Damensalon von MARGARETE JUNGE (Abb. S. 238); der grau gebeizte Ahorn mit den diskreten Perlmuttereinlagen wird jedem zarteren Geschmack wohltun. Das Tischchen könnte wohl, im Vergleich mit dem mächtigen Ecksofa, etwas mehr Körper haben. An dem Damenzimmer M. A. NICOLAIS (Abb. S. 238) fällt besonders die geschickte Art auf, wie auf verhältnismäßig engem Raume Schreibtisch- und Teeecke — an Kaffee kann man gar nicht denken — nebeneinander gruppiert sind. Bei dem Herrenzimmer RICHARD MÜLLERS (Abb. S. 252) fällt Künstler und Besteller zusammen. Darum wird man gewisse Eigenheiten der Formengebung, das Scharfkantige der Möbel, das (auf der Abbildung allerdings zu stark ausgeprägte) Klötzchenmotiv in der Tapete und den Stoffbezügen, mit besonderem Maßstab messen. Das Zimmer hat sicherlich Charakter, wenn man auch dieser absichtlich konstruktiven Bauart keine Nachfolger wünschen mag.



ERICH KLEINHEMPEL • GEKNÜPFTER, BLAUROTER SPEISEZIMMER-TEPPICH • AUSGEFÜHRT IN DEN WURZENER TEPPICH- UND VELOURS-FABRIKEN, WURZEN BEI LEIPZIG

* * *

Die Versuche der Dresdener Firma THEODOR REIMANN, gute Modelle für Korbmöbel zu gewinnen, haben die Form eines Preisausschreibens innerhalb des Dresdner Kunstgewerbemuseums gewählt. Hatte man ja schon in Wien und München sich mit gutem Erfolg bestrebt, diesem, mit Unrecht vielfach verachteten Material den Anschluß an die moderne Stilbewegung zu vermitteln. Wer die japanischen Bambus- und Rotangflechtereien kennt, der weiß, welch köstliche Grazie dieser Technik zugänglich ist. Einen Charakter, der dieser Bezeichnung würdig wäre, weisen von den Dresdner Möbeln höchstens die gepolsterte Bank samt Stuhl von M. A. NICOLAI auf, und zwar durch die kaum unterbrochene Geradlinigkeit der Umrisse. Derselbe Künstler konstruiert dann wieder vier Stühle mit kreisviertelförmigem Sitzteil recht geschickt so, daß sie genau unter den, auf einem Kreuzgestell ruhenden Tisch passen, der sie in ihren Ruhezeiten damit vorm Regen schützt. Wenig geglückt, vor allem in der Verteilung der Massen verfehlt, ist der Lehnstuhl. — An japanische



ERICH KLEINHEMPEL, DRESDEN • HANDGEKNÜPFTE TEPPICHE

AUSGEFÜHRT IN DEN WURZENER TEPPICH- UND VELOURS-FABRIKEN, WURZEN

Hängekörbe mag GERTRUD KLEINHEMPEL gedacht haben, als sie das Blumengestell schuf. Von den beiden Tischen hat der zur Linken den Vorzug der ungekünstelteren Konstruktion (Abb. S. 254 u. 255).

* * *

In den Arbeiten, die aus ERICH KLEINHEMPELS und seiner Geschwister vielbesuchter Schule hervorgehen, hat das zügellose Spiel mit bloßen Formen keinen Raum. Der ruhige, mit großen, farbig kaum differenzierten Flächen arbeitende Stil der Knüpfteppiche, an den uns, im Gegensatz zu den orientalischen Mustern, die neue Kunst gewöhnt hat, beherrscht auch die Arbeiten von GUSTI BAUMGARTEN und MARTHA WEISE (Abb. S. 257), während die nervöse Kante in LOTTE RUDOLPHS Teppich mit der Innenfläche nicht recht zusammengehen will. An schottische Vorbilder erinnert ein gestickter Wandbehang derselben Künstlerin; in HELENE CZYPANS gestickten Decken bringt ein pflanzliches Motiv die entscheidende Note. Das eine der Kissen WILHELM STEINS leidet an dem zappeligen Muster. Nächst der Keramik ist für kaum ein Material die Schwarz-Weiß-Abbildung ungenügender als für die Textilkunst. So können auch die anmutigen Stoffentwürfe von LOTTE HEROLD, die in der Fabrik von Franz Geisberg, Chemnitz, ausgeführt sind, hier kaum ganz gewürdigt werden (Abb. S. 258 u. 259).

Daß auch die fähigsten Künstler dem dringenden Bedürfnis nach einem guten modernen Gebrauchsservice noch nicht Genüge getan haben, hat man leider schon allzuoft aussprechen müssen. Von den Porzellanen aus der Schule KLEINHEMPEL trifft das Kaffeeservice von WILHELM STEIN am wenigsten den Porzellanstil. Die kantigen Ränder scheinen eher aus der Schnitztechnik an Holz oder Bein als aus der keramischen Dekorationsweise hervorgegangen. Auch in den mannigfachen Kannen, Tassen, Vasen und Tellern von KATH. GREVE läuft die Linie des Ornamentes noch allzuoft in anderem, meist weit schwerfälligerem Rhythmus als die blanke Masse ihn anschlägt. Dagegen begrüßen wir das Service von FRITZ BALDAUF als eine wirklich glückliche Bereicherung des keramischen Formenschatzes. Die Steinzeuge, die in den Werkstätten der Gebr. Meinhold in Schweinsburg gebrannt sind, besitzen farbig recht hübsche Einzelheiten, die Formengebung bewegt sich, wie so oft bei diesen Erzeugnissen, in wenig eigenartigen Geleisen (Abb. S. 260 u. 261).

* * *

Der Tiefstand des Geschmacks, der so lange Kunstindustrie und Kunsthandwerk beherrschte, hat sich auch in der Spielzeugindustrie geltend gemacht. Man sah da trockene, kleinliche Nachbildungen der Wirklichkeit, komplizierte



OSWIN HEMPEL — EINGANG ZUM HAUS SCHEMEL IN GUBEN



ARCH. OSWIN
HEMPEL-DRESDEN
HAUS SCHEMEL
IN
GUBEN



ARCH. OSWIN HEMPEL-DRESDEN HAUS SCHEMEL IN GUBEN: DIELE



ARCH. OSWIN HEMPEL-DRESDEN

HAUS SCHEMEL IN GUBEN: DIELE





OSWIN HEMPEL • MARMORBAD IM HAUS SCHEMEL • ENTWURF DES GLASFENSTERS VON PAUL ROSSLER



ARCH. OSWIN HEMPEL-DRESDEN

HERRENZIMMER MIT ERHOHTEM FENSTERPLATZ

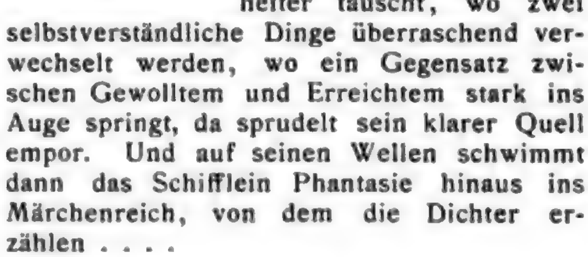
AUSGEFUHRT VON DEN DRESDENER WERKSTATTEN FUR HANDWERKSKUNST, DRESDEN

Mechanismen, geisttötende Automaten — alles Dinge, die sich ihrer unsoliden Mache halber ebenso schnell abnutzten, wie sie, lieblos erfunden und ausgeführt, das Kind bald ermüdeten und abstumpften. Wir beobachten, wie sich ein Kind mit einem primitiven Gegenstand, einem Stück Holz, Stein, Fadenknäuel stundenlang unterhält. Da kann seine Einbildungskraft frei schalten; sie ersetzt die fehlende Wirklichkeit frischweg durch ein luftig-buntes Gebilde, das Freude und Schmerz, Mitleid und Zorn, Liebe und Haß erregen kann — wie das Leben selbst. Das Spiel, eine Tätigkeit, bei der die Keime des Bewußten im Menschen erwachen, müßig zu nennen, ist eine Sünde wider den heiligen Geist der Kindesseele.



OSWIN HEMPEL BÜFETT AUS BIRKENHOLZ
AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST

Das Spielzeug, wie es die Brüder KLEINHEMPEL erfinden, und dessen neueste Proben die Abbildungen auf Seite 263 bringen, will nicht realistisch genau die Einzelerscheinungen der Natur ins Kleine übertragen. Der Stilismus seiner Formen läßt die individuellen und zufälligen Eigenschaften des einzelnen Gebildes zugunsten der allgemeinen Linien, der charakteristischen Farben fallen. Genügen ja die krausen Charaktere, in denen das Kind selbst beim ersten Male die Wirklichkeit abmalt, dem naiven Künstler durchaus, als Symbole gleichsam der wirklichen Erscheinungswelt. Die Künstler des Bilderbuches haben zuerst gelernt, daß Halbtöne, Schattierungen, allerhand subtile Farbennuancen dem Kinde wegen mangelnder Erfahrung seiner Sinne nichts sagen; sie hindern es nur am Erkennen dessen, worauf es ankommt. All das gilt ebensogut für das Spielzeug. Die mit allem Raffinement der Toilettenkunst ausstaffierten Kleiderpuppen mit ihrem „Mama"- und „Papa"-Gequiek, die mit wirklichem Fell überzogenen Schaukelpferde — sie werden die wahre, von Phantasie und Schaffenslust beflügelte Spielstimmung bald verscheuchen. Denn ihnen fehlt auch das, was das Kind tausendfach bei seinen ersten Schritten in die Welt entdeckt: die goldne Himmelsgabe Humor. Wo eine Gebärde übertrieben wird, wo etwas die Erwartung heiter täuscht, wo zwei selbstverständliche Dinge überraschend verwechselt werden, wo ein Gegensatz zwischen Gewolltem und Erreichtem stark ins Auge springt, da sprudelt sein klarer Quell empor. Und auf seinen Wellen schwimmt dann das Schifflein Phantasie hinaus ins Märchenreich, von dem die Dichter erzählen . . . .







• ERICH KLEINHEMPEL • BUCHERSCHRANK AUS HELLEM EICHENHOLZ M. DUNKLEN INTARSIEN • AUSGEFÜHRT VON TISCHLER PAUL ENDNER, DRESDEN

ERICH KLEINHEMPEL • HELLGRAUER SALONSCHRANK M PALISANDER- UND ELFENBEIN-EINLAGEN • AUSGEFÜHRT VON TISCHLER ALBERT RESSEL, DRESDEN



• ERICH KLEINHEMPEL • RAUCHTISCHCHEN IN PALISANDER- U. MAHAGONIHOLZ MIT HELLEN EINLAGEN • AUSGEFÜHRT V. TISCHLER PAUL LEITERITZ, DRESDEN





RICHARD MÜLLER-DRESDEN HERRENZIMMER AUS KIRSCHBAUMHOLZ
AUSGEF. V. D. WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT, THEOPH. MÜLLER, DRESDEN-STRIESEN



GERTRUD KLEINHEMPEL SPEISE- UND WOHNZIMMER
AUSGEFÜHRT VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT, THEOPHIL MÜLLER, DRESDEN-STRIESEN

In die veränderte Auffassung vom Wesen des kindlichen Spieles passen auch unser Autoklub, Radfahrer-Verein und Hochzeitszug. Neben dem echten Humor eignet ihnen der Vorzug des, ich möchte sagen, Glücklich-Unpädagogischen. Das soll heißen: sie wollen, wie alles gute Spielzeug, die Neigungen des Kindes nicht in einer für die Erziehung günstigen Weise beeinflussen. Sie wollen nichts als naiv gesehen und benutzt sein, naiv, wie es eben in reinster Form nur ein Kind kann, das im Zaubertheater der bunten Welt noch nicht hinter die Kulissen geguckt hat. Aus ihrem Herstellungsort, dem erzgebirgischen Städtchen Grünhainichen, dem Mittelpunkt der sächsischen Spielzeugindustrie mag man leicht auf die, beide Erdkugeln umspannende Verbreitung dieser munteren Sports-, Wander- und Festgesellschaft schließen.



M. A. NICOLAI • KORBMÖBEL • GARTENTISCH MIT VIER EINGEPASZTEN SESSELN • AUSGEFÜHRT VON HOFLIEFERANT THEODOR REIMANN, DRESDEN

E. HAENEL

EIN WETTBEWERB DES ANHALTISCHEN KUNSTVEREINS IN DESSAU

In der Dessauer Kunsthalle, die erst vor ein paar Jahren mit einer so glänzenden Ausstellung ihre Existenz begann, waren im vorigen Sommer 47 Entwürfe für kleinbürgerliche und Arbeiter-Wohnungen ausgestellt. Ihr Dasein verdankten sie dem anhaltischen Kunstverein, der ein Preisausschreiben zur Erlangung derartiger Entwürfe erlassen hatte, — also nicht etwa einem Kunstgewerbeverein, sondern einem richtigen, „gut gehenden" Kunstverein.

Für einen Kunstverein welch merkwürdige Idee! Man denke: Ein Institut, das viele moderne Künstler — und nicht bloß solche — für überflüssig, für überlebt, ja für schädlich halten, findet hier plötzlich einen Vertreter, der sich von seinen Brüdern gänzlich emanzipiert. Dieser junge Verein kommt da her und tut, als ob es nicht genug sei mit der von der Tradition geheiligten Betätigung der jährlichen Verlosungen, der monatlichen, wahl-, system- und prinzipienlosen Zurschaustellung von mehr oder minder — meist minder — guten Oelbildern und Plastiken. Soll mich wundern, ob seine älteren „Brüder" ihm nicht lieber ein warnendes: „Nicht so stümisch, Oskar!" zurufen werden, statt neue Lebenskraft aus diesem Beispiel zu schöpfen.

Ja, was hat auch die von diesem Kunstverein gestellte Aufgabe mit Kunst zu tun? Mit Kunst an sich kaum etwas, desto mehr aber mit Geschmack. Und was sollte denn eigentlich „Kunst" an den Möbeln des Arbeiters? Und womit sollte sie bei den beschränkten Mitteln, die einer Arbeiterfamilie zur Verfügung stehen, bestritten werden? „Jeder architektonische Aufputz ist zu vermeiden", sagt das Programm des Wettbewerbs. Es sagt auch: „das Nachahmen besserer Hölzer in Oelanstrich (Eiche,

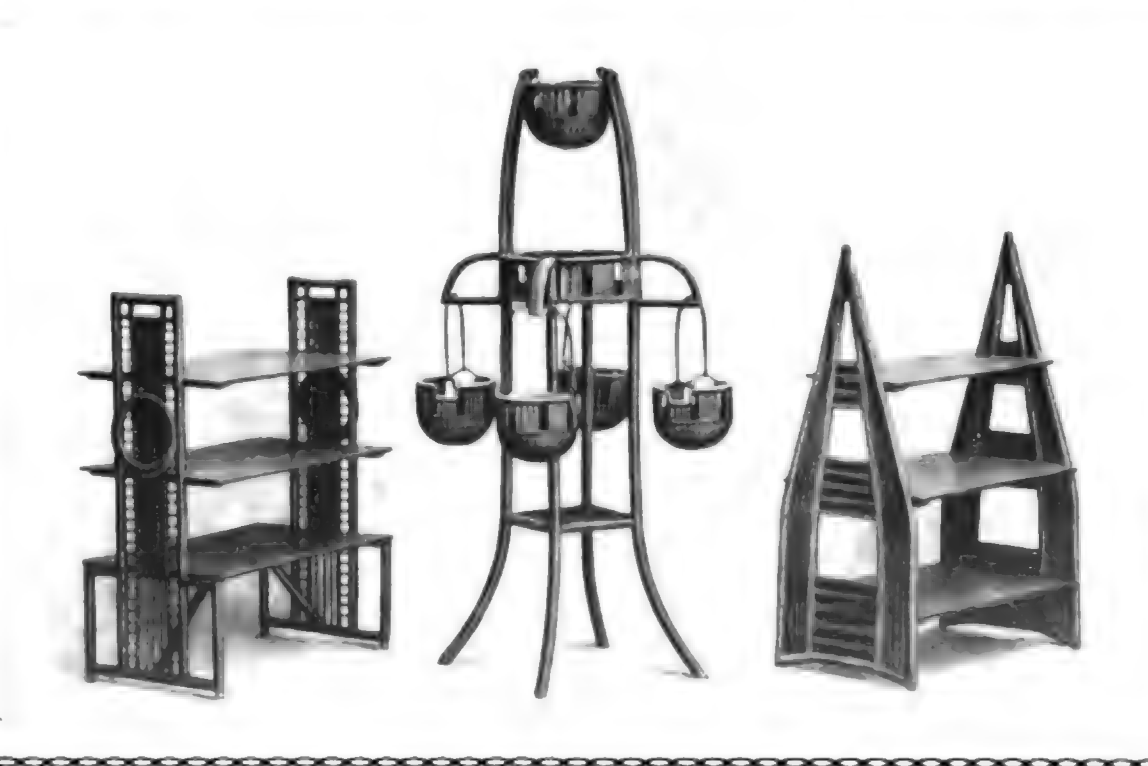


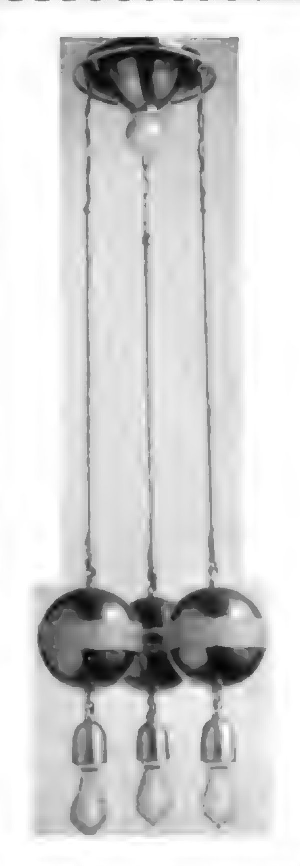


ERNST KUHN UND M. A. NICOLAI: KORBMÖBEL GERTRUD KLEINHEMPEL: BLUMENTISCHE
AUSGEFÜHRT VON HOFLIEFERANT THEODOR REIMANN, DRESDEN

Nußbaum etc.) ist ausgeschlossen", und noch mehr — sagen wir — Selbstverständlichkeiten. Selbstverständlichkeiten wenigstens für den denkenden Künstler; und wenn bei der Lösung der Aufgabe jemand über einen derartigen Fallstrick gestolpert wäre, hätte er bloß seine Unfähigkeit selbst dokumentiert. Wer Möbel entwirft, die für Stube, Kammer, Küche 500 Mark, für Stube, zwei Kammern und Küche nicht über 750 Mark kosten sollen, muß selbst wissen, daß hier jeder „Aufputz" zu vermeiden ist.

Und da wir gerade beim Ausschreiben sind, gleich zu den Preisrichtern: Fünf Künstler — unter ihnen ALBIN MÜLLER-Magdeburg — und ein „Kunst-Theoretiker", der Konservator und Kunstwart Prof. DR. OSTERMAYER, bildeten es. Ich betone das, weil ich dieser günstigen



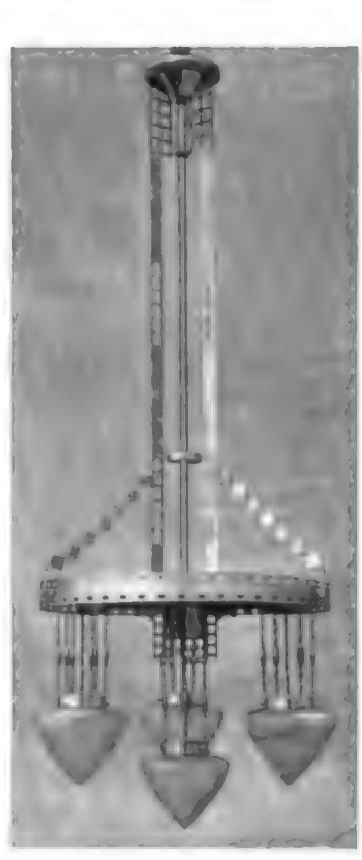




BELEUCHTUNGSKÖRPER • ENTWORFEN VON M. A. NICOLAI ••

AUSGEFÜHRT V. D. METALLWARENFABRIK K. A. SEIFERT, MÜGELN

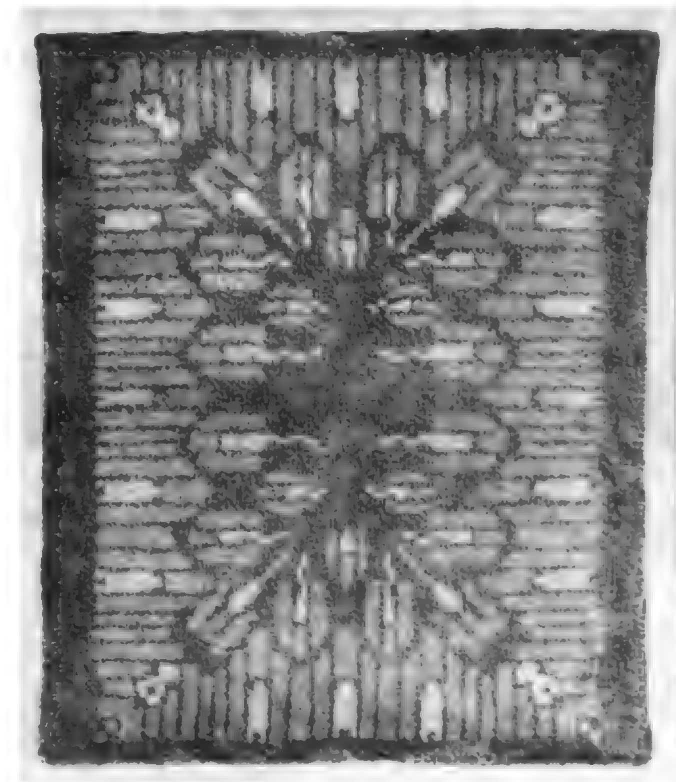


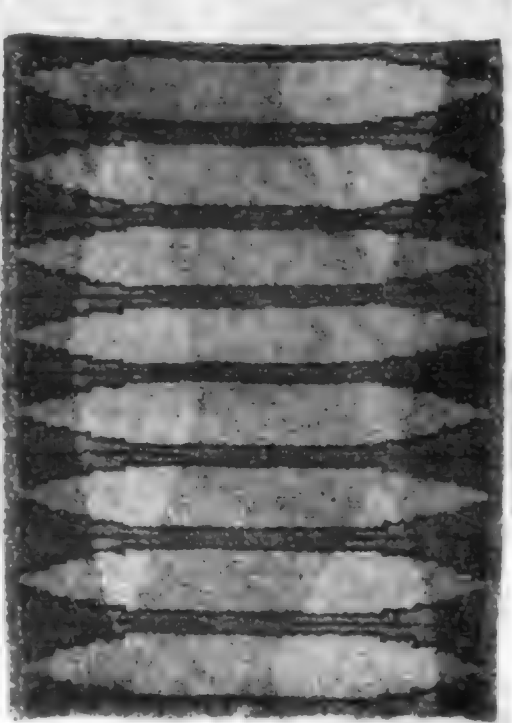




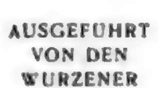
LAMPEN FÜR PETROLEUM U. GAS, ELEKTRISCHER KRONLEUCHTER ENTWORFEN VON OTTO KLODEN

AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER KUNSTWERKSTÄTTEN KARL MAX SEIFERT, DRESDEN





GUSTI BAUMGARTEN HANDGEKNÜPFTE TEPPICHE MARTHA WEISE



AUSGEFÜHRT VON DEN WURZENER

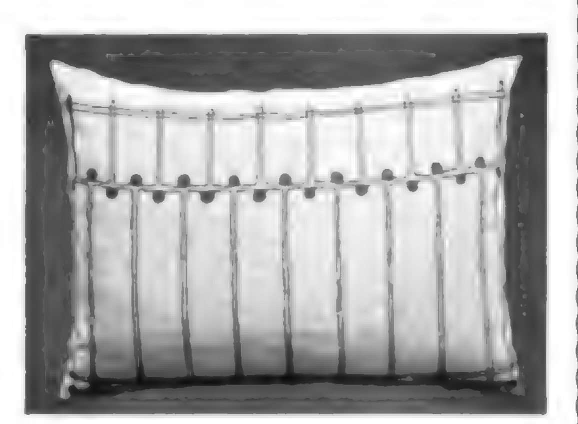


TEPPICH- U. VELOURS-FABRIKEN

LOTTE RUDOLPH HANDGEKNÜPFTER TEPPICH
SCHULE GESCHWISTER KLEINHEMPEL IN DRESDEN



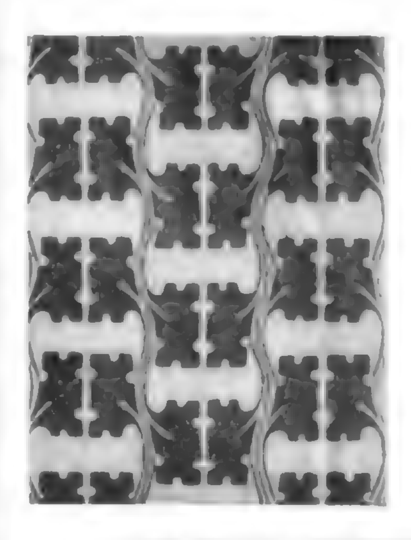
LOTTE RUDOLPH GESTICKTER WANDBEHANG



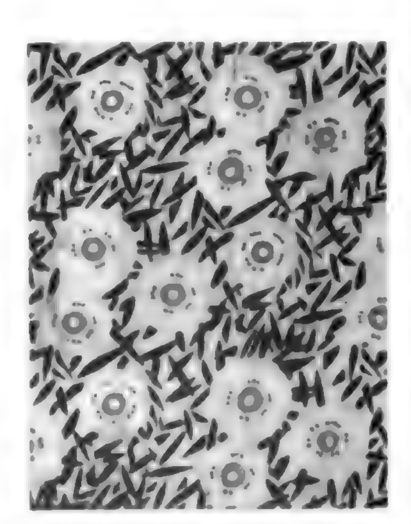
WILH. STEIN • KISSEN M. AUFGENÄHTER SCHNUR



WILH. STEIN • KISSEN MIT APPLIKATIONSARBEIT

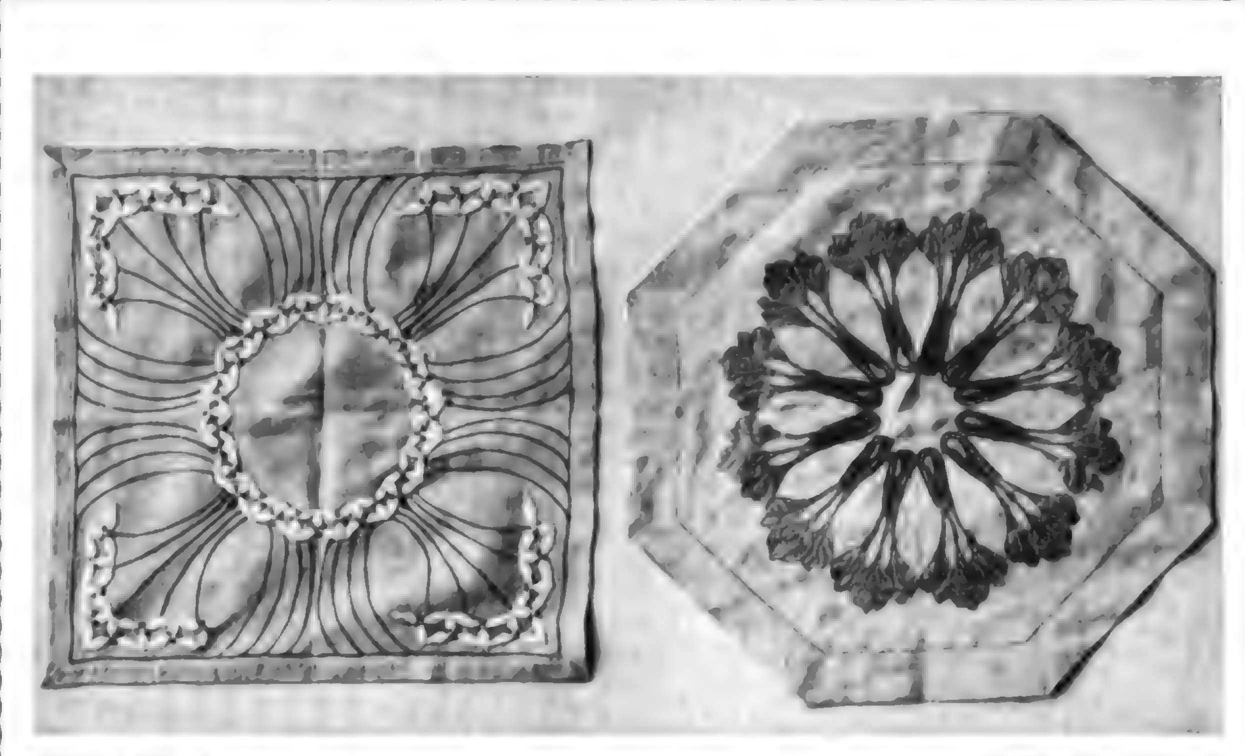




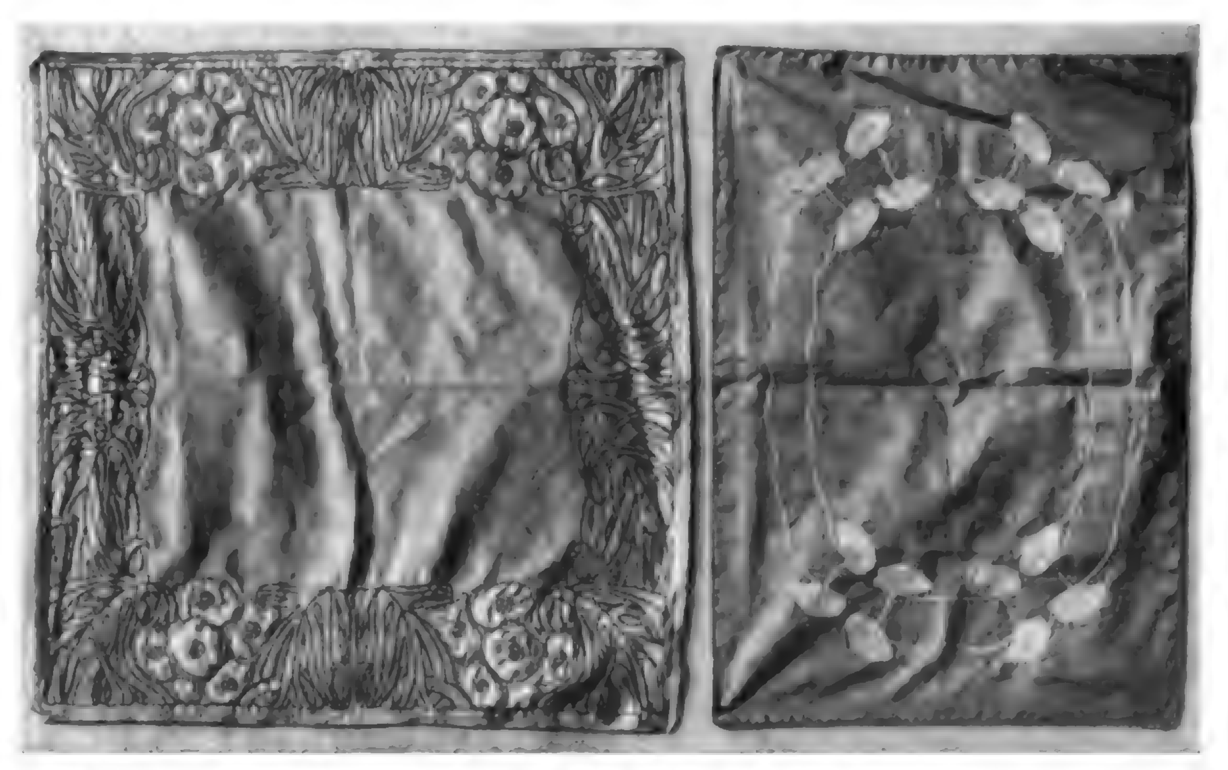


LOTTE HEROLD • ENTWÜRFE FÜR STOFFE • AUSGEFÜHRT VON FRANZ GEISBERG IN CHEMNITZ

SCHULE GESCHWISTER KLEINHEMPEL IN DRESDEN



HELENE CZYPAN GESTICKTE DECKCHEN



LOTTE RUDOLPH GESTICKTE DECKCHEN FRIEDRICH BURAU
SCHULE GESCHWISTER KLEINHEMPEL IN DRESDEN



WILHELM STEIN • KAFFEESERVICE — AUSGEFÜHRT VON VILLEROY & BOCH, DRESDEN



FRITZ BALDAUF • KAFFEESERVICE — AUSGEFÜHRT VON VILLEROY & BOCH, DRESDEN



KERAMISCHE ARBEITEN • ENTWORFEN VON M. ANDRAE, GUSTI BAUMGARTEN, LOTTE RUDOLPH U. MARGARETE MUHLHAUSEN

AUSGEFÜHRT VON DEN KERAMISCHEN WERKSTÄTTEN GEBR. MEINHOLD, SCHWEINSBURG I. S.

SCHULE GESCHWISTER KLEINHEMPEL IN DRESDEN



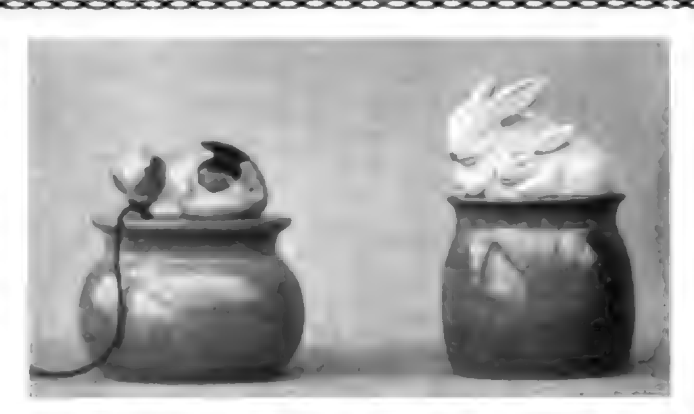
HOLZ-ARBEITEN • • ENTWORFEN VON MARGARETE MÜHLHAUSEN, LOTTE RUDOLPH UND MARIE VON BOCK
AUSGEFÜHRT VON RUDOLF LOHSE, DRESDEN



KATH. GREVE • PORZELLAN-ARBEITEN — AUSGEFÜHRT VON C. TEICHERT, MEISZEN

SCHULE GESCHWISTER KLEINHEMPEL IN DRESDEN

Zusammensetzung aus lauter „Kunst-Fachleuten" einen nicht geringen Einfluß auf die Qualität und Quantität der eingelaufenen Arbeiten zuschreibe. Denn die zu Preisen insgesamt verfügbaren 700 Mark haben kaum allein eine so große Zahl tüchtiger Kräfte zur Mitarbeit veranlaßt. Wohl aber der Gedanke, daß die Arbeiten von künstlerisch befähigten Richtern geprüft werden würden. Denn ein Praktiker, sagen wir ein Tischler- oder Malermeister — und mag er den schönsten Fußbodenanstrich „erzeugen" können und die Zusammensetzung der Leimfarbe besser kennen als alle Künstler der Christenheit — ist deshalb für ein solches Amt noch lange nicht befähigt, und wenn er selbst Mitglied des betreffenden Vereins wäre.



ERICH KLEINHEMPEL • KNÄUELBECHER • AUSGEF. IN DER HOLZSCHNITZEREI C. BÜHNER, EMPFERTSHAUSEN b. ZELLA



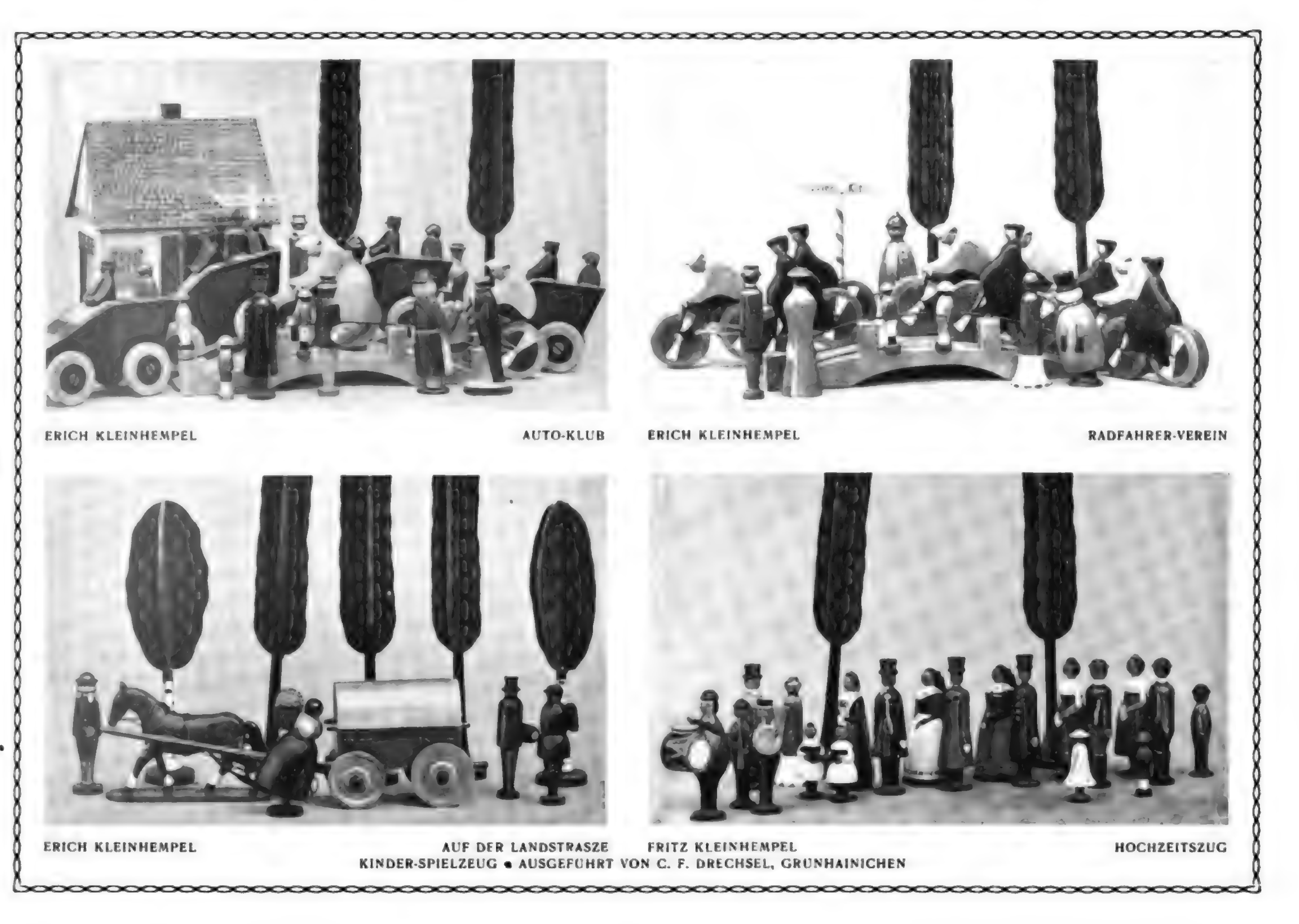
GUSTI BAUMGARTEN • SILB. BECHER
HELENE KRETZSCHMAR • SILB. KNOPF

Daß die reinen Praktiker überhaupt da am offenkundigsten versagen, wo es sich um geschmackliche Dinge handelt, zeigen die eingelaufenen Arbeiten am eklatantesten. Hier, wo bei dem zur Verfügung stehenden Gelde und bei den Warnungstafeln des Programms von Kunst in der üblichen Form von Ornamenten abgesehen werden mußte, wo Geschmack sich nur in guten Proportionen bei zweckmäßiger, gediegener und einfacher Konstruktion äußern konnte, hier haben die Künstler vor den „Praktikern" das Rennen gewonnen. Ihre Arbeiten hatten hie und da wohl einen konstruktiven — jedoch schon bei der Detaillierung leicht abstellbaren — Mangel aufzuweisen, zeigten aber überraschend gute Proportionen des ganzen Möbels, der Einzelteile, gut abgewogene Größenverhältnisse von Füllung und Rahmen usw. Dagegen fielen die Arbeiten der „Praktiker" (Möbelzeichner etc.) neben ihrer konstruktiven Gewissenhaftigkeit — die sich auch in Einzelheiten äußerte: hatte doch z. B. ein Bewerber mit bewunderungswürdiger Langeweile nicht bloß die Scharniere, sondern sogar die einzelnen Schrauben in „Lebensgröße" gesondert herausgezeichnet — durch die teilweise recht bösartigen proportionellen Entgleisungen unvorteilhaft auf. Mehr amüsanter Natur waren die krampfhaften Bemühungen, durch schüchterne Ornamentierungsversuche und sonstige Mätzchen — Herausputzen mit Blumentöpfen, Vasen und dergleichen — über die schwächliche Komposition ein Mäntelchen zu hängen, eine bei der Zusammensetzung des Preisrichterkollegiums natürlich vergebene Liebesmüh'. Selbstverständlich konnte dies Kollegium auch das qualitative Uebergewicht der „Künstler-Entwürfe" nicht verkennen. Es gab also zwei gleiche Preise an die Architekten Hermann König in Magdeburg und Bruno Romberg in Nürnberg und kaufte noch vier andere Arbeiten an.

Als Fazit aus dem Wettbewerb ergibt sich für die junge moderne Kunst nur Erfreuliches,



SIGFRID MEINHOLD • VASE UND BLUMENTOPF • AUSGEFÜHRT VON GEBRÜDER MEINHOLD, SCHWEINSBURG I. S.



ERICH KLEINHEMPEL — AUTO-KLUB

ERICH KLEINHEMPEL — RADFAHRER-VEREIN

ERICH KLEINHEMPEL — AUF DER LANDSTRASZE

FRITZ KLEINHEMPEL — HOCHZEITSZUG

KINDER-SPIELZEUG • AUSGEFÜHRT VON C. F. DRECHSEL, GRÜNHAINICHEN



ARCH. OTTO KLODEN-DRESDEN — KINDERZIMMER-MOBEL
AUSGEFÜHRT VON DER MOBELFABRIK F. PARTHEU, BODENBACH

insbesondere, daß sie über einen frischen und reichen Nachwuchs unter den Künstlern verfügt. Daß — nebenbei gesagt — einer der Preise nach Magdeburg entfiel, ist als ein Zeichen für das Erstarken eines unserer jüngsten Kunstzentren freudig zu begrüßen. Weiter aber läßt sich auch hier wieder konstatieren, daß bei äußerster Beschränktheit der Mittel geschmackvolle Lösungen nicht bloß möglich sind, sondern daß unter diesen Umständen Zweck und Material — wenn sie selbst auch keine stilbildenden Faktoren sind — individuelle Ausschreitungen verhindern und so zu einer immer größeren Einheitlichkeit des Stiles überleiten.

Der größte Erfolg für die moderne Kunst wird sich aber erst bei der weiteren Verarbeitung der Entwürfe ergeben. Der anhaltische Kunstverein will die weiteren Konsequenzen aus seinem bisherigen Erfolg ziehen. Zunächst beabsichtigt er, die mit Preisen ausgezeichneten Entwürfe ausführen zu lassen. Und dann wird er die Lösung des pädagogischen Teiles der Aufgabe versuchen. Durch Zeigen von Gegenbeispielen — die Musterkataloge unserer Möbelfabriken sorgen ja dafür, daß an solchen kein Mangel ist — wird der Sinn aller Volksschichten für die Schönheit schlichten, aber gediegenen und gut proportionierten Mobiliars allmählich geweckt werden müssen. Wer die Dinge kennt, wie sie sind, wird mir zugeben, daß damit die schwerste Arbeit zu bewältigen sein wird. Ich hoffe, daß sie nicht, wie pessimistische Kenner behaupten, eine Sisyphusarbeit sein wird. Für die Erfüllung dieser Hoffnung bürgt mir die Folgerichtigkeit des Vorgehens des anhaltischen Kunstvereins, der ja zuerst von allen derartigen Vereinen den ersten Schritt vorm zweiten getan und nicht mit dem Ende begonnen hat.

PAUL DOBERT

LESEFRÜCHTE

Die echte Kunst weiß, daß ein Wesen erst lebendig sein muß, ehe man beginnt, es zu schmücken, daß nur am Hals des blühenden Weibes ein Geschmeide Sinn und Bedeutung gewinnt. Sie weiß mit leiser Biegung zu erreichen, was die lügende Kunst durch Ueberfülle nicht erreicht, mit wenigen Farben mehr Glück als mit vielen. L. von Kunowski

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



RICHARD RIEMERSCHMID — HAUS RUDOLPH IN DRESDEN: GESAMTANLAGE

RICHARD RIEMERSCHMID

Von PAUL JOHANNES RÉE

Von RIEMERSCHMID war in diesen Blättern schon viel die Rede. Jeder Jahrgang bot eine Reihe seiner Arbeiten, zwei Hefte sind ausschließlich ihm und seiner Kunst gewidmet; das Beste, was er als Maler, Zeichner, Architekt und Meister des Kunsthandwerks geschaffen hat, ist hier in Wort und Bild verzeichnet worden, und in ebenso gründlicher wie liebevoller Weise wurde dabei erörtert, was das Wesen seiner sich auf so viele Gebiete unseres künstlerischen Lebens erstreckenden Tätigkeit ausmacht. Da mag es scheinen, als könne ein drittes Heft nur dazu bestimmt sein, die neuesten Schöpfungen des Meisters vor Augen zu führen, und es sei überflüssig, mehr dazu zu sagen, als was zu deren Erläuterung dient. Aber mir scheint umgekehrt, daß diese Dinge für sich selbst reden und keines Kommentars bedürfen, während gar nicht oft und eindringlich genug darauf hingewiesen werden kann, was RICHARD RIEMERSCHMID im künstlerischen Leben unserer Tage bedeutet.

Als einer der ersten hat er von den deutschen Meistern des Kunsthandwerks gezeigt, daß es möglich war, sich außerhalb einer der historischen Stilweisen zu bewegen und doch stilvoll zu gestalten, und als einer der wenigen unter denen, die uns die Befreiung von der Stilschablone gebracht haben, ließ er sich bei seinem Schaffen nicht so sehr von persönlichen Neigungen, Einfällen und Launen als vielmehr von der Logik der Dinge leiten. Freilich entbehrt seine Kunst nicht der Phantasie, erstaunlich ist es vielmehr, zu beobachten, wie er für eine und dieselbe Aufgabe immer neue Lösungen findet, wie er nie um einen Einfall verlegen ist und ein und dasselbe Ding immer wieder von einer anderen Seite anzupacken weiß — er wäre ja kein Künstler, wenn er sich nur von Verstandeserwägungen leiten ließe — aber, und darin liegt gerade seine Größe und der unberechenbare Wert seines Schaffens, immer arbeitet bei ihm die Phantasie im engsten Bunde mit dem Verstande, nie erhebt sich jene zu freiem Fluge, bevor nicht die von diesem gestellten Forderungen erfüllt sind, und nur so weit läßt er ihr freien Spielraum, als in der Sache selbst begründet ist. Von einem starken und lebhaften Schönheitsgefühl getrieben, dem ganzen Kulturbilde unserer Zeit den Stempel des Künstlerischen aufzudrücken und jeden Gegenstand, mag sein Gebrauchszweck auch noch so einfach und profan sein, künstlerisch zu gestalten, verschmäht er doch jede Schönheit, die den Dingen nur als Schmuckelement äußerlich angehängt ist. Er läßt vielmehr nur solche Formen gelten, die sich bei der Erfüllung von Zweckforderungen als Zufallsprodukt in dem Sinn ergeben, als in der Tat die Schönheit dem zufällt, der von ihrem Zauber angetan und von ihrer Kraft durchdrungen, den strengen Weg der unbedingten Zweckerfüllung schreitet. RIEMERSCHMID nimmt es ernst mit der Forderung, sich bei der Gestaltung der





HAUS RUDOLPH TURMGIEBEL

Dinge unbedingt vom Zweck leiten zu lassen, so daß man berechtigt ist, sein künstlerisches Prinzip ein teleologisches zu nennen. Freilich ist hier das Wort Zweck im weitesten Sinn seiner Bedeutung zu nehmen und nicht gleichzusetzen mit praktischer Brauchbarkeit. Auch das, was wir als Daseinszweck bezeichnen, ist darunter zu begreifen. Mit Recht sagt er sich, daß das Bildungsprinzip der Natur, aus dem ja nicht nur der mechanische Bau und das organische Leben, sondern auch der wunderbare Kosmos der Welt hervorgegangen ist, auch für die Kunst das rechte Gestaltungsprinzip ist, nur daß in ihr der über das natürliche Sein hinausschreitende Geist des Menschen in Erscheinung tritt. Kunst ist ihm voller, warmer Lebensausdruck, und die Aufgabe des Kunsthandwerks besteht ihm darin, die Dinge, die sich der Mensch zu seinen tausendfachen Zwecken und Absichten schafft, so zu bilden, daß ihre Formen zugleich mit dem Gebrauchszweck die Lebenssphäre, für die sie bestimmt sind, und den Stimmungscharakter, der ihrem Wesen entspricht, in ungesuchter und natürlicher Weise ausdrücken. Mit sicherem Blick und Gefühl hat er erkannt, daß die mit Recht immer als Vorbild gepriesenen Altmeister ihre Aufgabe nicht darin erblickt hatten, eine Kunst zu schaffen, die im Widerspruch mit ihrer Zeit stand und eine künstliche Steigerung der in ihr vorhandenen Lebenskräfte war, sondern daß sie mit gesundem Sinn und lebhafter Phantasie auszusprechen suchten, was ihre Zeit an erhöhtem Lebensgefühl in sich trug. Indem er hieraus die Nutzanwendung auf unsere Zeit zog, traf er den Lebensnerv der bisherigen Kunstübung, bei der man in mißverständlicher Auffassung der alten Kunst deren von überschüssiger Lebenskraft und hoher künstlerischer Kultur zeugende Formen dazu verwandte, die Nüchternheit des eigenen Seins zu verbrämen. Aber auch jener modernen Schaffensweise wurde damit die Daseinsberechtigung abgesprochen, die sich von der historischen nur dadurch unterschied, daß sie an Stelle alter Formen neue treten ließ, nicht solche, die sich aus der Einfühlung in die Dinge von selbst ergaben, sondern freie Phantasieformen, die eben auch nur etwas Aeußerliches waren und nur zu oft der natürlichen Form und dem Charakter der Dinge widersprachen. So ist er einer von denen, die mit Kraft und Entschiedenheit den Kampf um die Kunst nach zwei Richtungen zugleich führen. Der Formalismus in der Kunst, mag er in dieser oder jener Maske auftreten, historische oder Jugendstil-Allüren zeigen, kann keinen größeren Gegner haben als ihn. Seine Kunst ist durch und durch real. Die Sache gilt ihm alles, die Form ist ihm das ganz Sekundäre. Nur als Lebensausdruck erkennt er sie an, und wenn er über die sich aus der Struktur ergebende und von der Materialgerechtigkeit geforderte Formbildung hinausgeht, also nicht beim einfachen Handwerksstück stehen bleibt, sondern diesem stets einen künstlerischen Charakter verleiht, so geschieht dies mit derselben inneren Notwendigkeit, aus der jenes seine Form empfing. Weit entfernt mit den Werken der Altmeister in Widerspruch zu stehen, sind seine Arbeiten diesen vielmehr näher verwandt



RICHARD RIEMERSCHMID



HAUS RUDOLPH: GARTENANSICHT



RICHARD RIEMERSCHMID HAUS RUDOLPH: TURMECKE



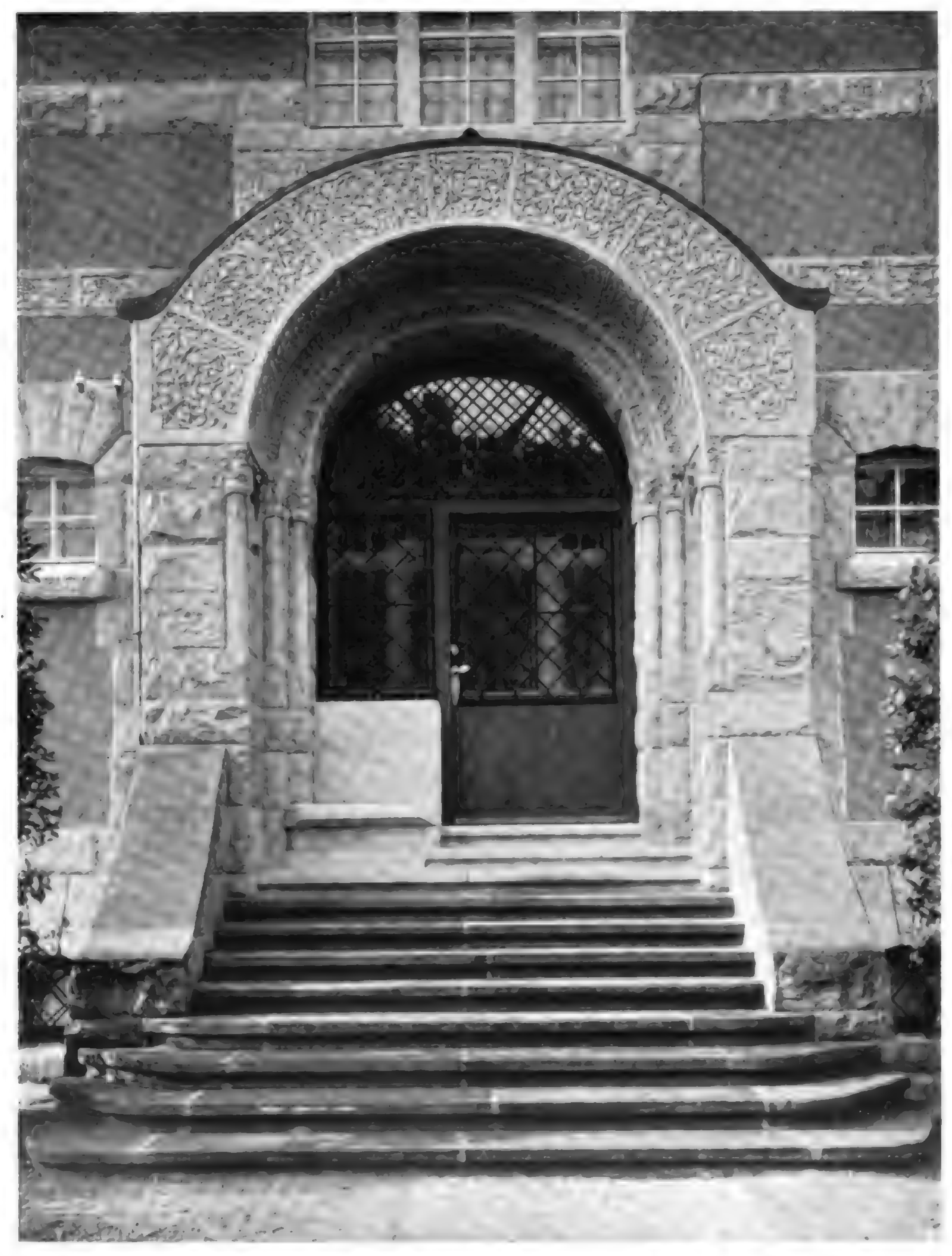
RICHARD RIEMERSCHMID HAUS RUDOLPH: LOGGIA



HAUS RUDOLPH EINFAHRT

als alle ihre Nachahmungen und stilistischen Kostgänger. Sie haben Stil wie jene. Hier ist die künstlerische Muttersprache wiedergefunden worden. Nichts merkt man hier von fremdsprachlicher Befangenheit, die selbst den besten Leistungen der historischen Stilkunst eigen ist, noch von volapükischer Unnatur, die das Kennzeichen des Jugendstils ist. Diese Eigentümlichkeit ist, meine ich, das beste Kennzeichen ihrer Echtheit und Güte. Vielerlei Geister treiben heute in der Kunst ihr Wesen, nennen sich modern und diktieren den Geschmack, aber nur wenige reden die Sprache, die in den Tiefen der alten Kunst wurzelt, alle ihre Säfte und Kräfte in sich aufgenommen hat und dabei doch ganz zeitgemäß ist. Einer dieser wenigen ist RIEMERSCHMID, der, von der Malerei ausgehend, diese in dem Augenblick an den Nagel hing, als er durch die hohle Pracht hindurch das ganze Elend des deutschen Kunsthandwerks durchschaute, und der, nachdem er in rastloser Tätigkeit ein Jahrzehnt als einer der tatkräftigsten und konsequentesten Meister am Werke gewesen ist, dieses auf feste Fundamente zu stellen und mit frischen Lebenskräften zu erfüllen, sich heute mehr und mehr der Baukunst zuwendet, um hier die gesunden Grundsätze seiner von klarem Denken beherrschten und zugleich phantasie- und gemütvollen Kunst zur Geltung zu bringen. — Bei aller objektiven Strenge und Einfachheit ist RIEMERSCHMIDS Kunst doch von ganz persönlicher Eigenart, so daß sich seine Schöpfungen auf das deutlichste von denen der anderen, gleich ihm auf der Basis echten künstlerischen Schaffens stehenden Meister unterscheiden.

Auf den ersten Blick erkennt man eine RIEMERSCHMID'sche Arbeit als solche, einmal an der Art, wie er im Wuchs der Stücke und in der Bildung ihrer Einzelglieder die Funktionen fühl- und sichtbar macht, und dann an dem Charakter seiner Ornamente, die meist pflanzlicher Natur, nur soweit das Naturbild wiedergeben, als nötig ist, um dessen Organismus anzudeuten, und als dadurch die Phantasie angeregt wird zu einer die Kunstform zum natürlichen Bilde ergänzenden Tätigkeit. Bei typischer Allgemeinheit machen seine Ranken, Blätter und Blumen, die sich



RICHARD RIEMERSCHMID HAUS RUDOLPH: HAUPTEINGANG



HAUS RUDOLPH: DIELE — MÖBEL VON GUSTAV SCHAALE

der botanischen Bestimmung gewöhnlich vollständig entziehen, doch immer den Eindruck des natürlich Gewachsenen und Saftdurchdrungenen. Sie sind wie die Gestalten unserer Märchen, die für uns volles Leben haben, obgleich wir dergleichen nie in Wirklichkeit gesehen. Großen Wert legt RIEMERSCHMID in seiner Ornamentation darauf, bei Wiederholung desselben Motivs die mathematische Regelmäßigkeit zu vermeiden, und in den Rhythmus der Bewegung überall kleine Zufälligkeiten hineinspielen zu lassen. Wo die mechanische Herstellung einen bestimmten Rapport verlangt, nimmt er diesen so groß, daß bei voller Geschlossenheit das Ganze doch den Eindruck größter Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit macht. Lehrreich und vorbildlich sind in dieser Hinsicht die auf den Seiten 284/5 und 302/3 abgebildeten Webereien, Zeugdrucke und Teppiche. In diesen Flächen gibt es nichts Totes, vielmehr hat alles Leben, aber kein Motiv führt ein Eigenleben für sich, sondern jedes einzelne ordnet sich zwanglos dem Ganzen unter. Immer ist auch der Charakter der Fläche gewahrt. Aus dem uralten Grunde, aus dem der orientalische Teppichstil erwachsen ist, ist hier eine ganz neue jugendfrische Blüte gezeitigt. Mit sicherem Takte ist dabei immer den besonderen Forderungen des Materials Rechnung getragen und sowohl die Kühle des Leinengewebes als die mollige Wärme der Wolle bei der Musterung berücksichtigt worden. Wieder ganz anders geartet ist das auf Seite 303 abgebildete Linoleummuster, das die Mitte hält zwischen der Musterung eines textilen Werkes und eines Fliesenbodens, ganz dem Charakter des Materials gemäß, das ungefähr die Mitte zwischen dem weichen textilen und spröden keramischen Stoff einnimmt. Dieser untrügliche Sinn für das, was jedem Materiale frommt und dazu dient, seine spezifischen Eigenschaften in das rechte Licht zu stellen, ist eine besondere Stärke des Meisters. Es





RICHARD RIEMERSCHMID • HAUS RUDOLPH



BLICK VON DER DIELE INS TREPPENHAUS



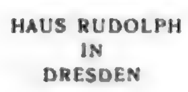
RICHARD RIEMERSCHMID HAUS RUDOLPH: BLICK INS TRINKSTÜBCHEN



RICHARD RIEMERSCHMID • HAUS RUDOLPH

EMPFANGSZIMMER MIT ALTEN MÖBELN




HAUS RUDOLPH
IN
DRESDEN



LESEZIMMER
UND
BADESTUBE



RICHARD RIEMERSCHMID

LANDHAUS MAILICK IN MORITZBURG b. DRESDEN

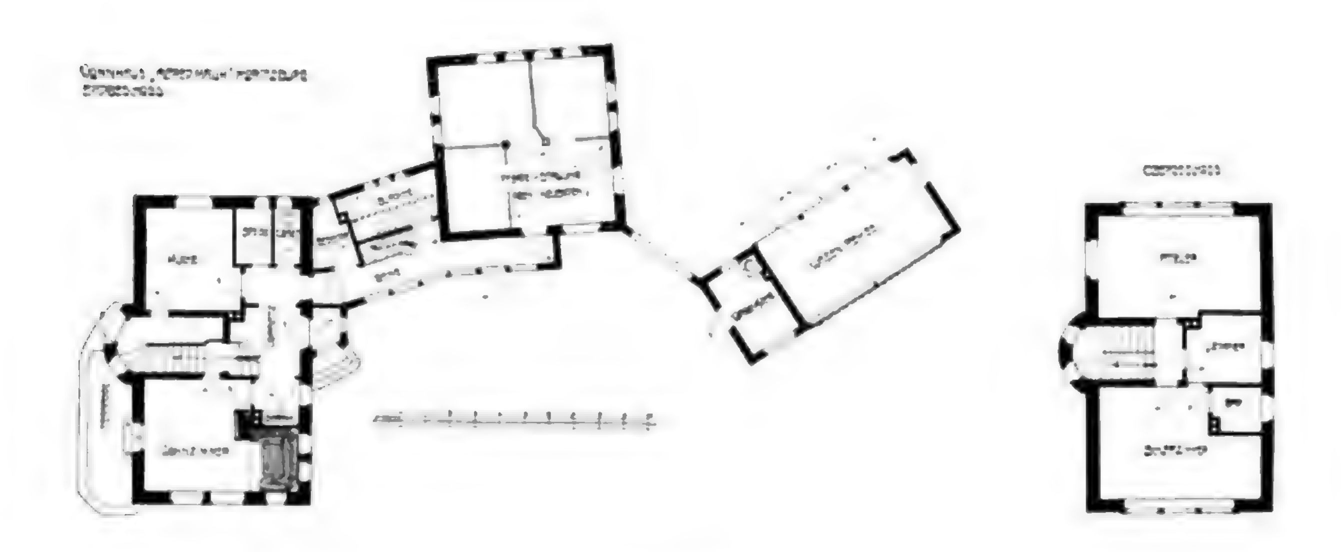


LANDHAUS MAILICK WIRTSCHAFTSGEBÄUDE



RICHARD RIEMERSCHMID — LANDHAUS MAILICK: GARTENANSICHT

LANDHAUS MAILICK • BLICK VOM OBERGESCHOSZ DES WOHNHAUSES UND GRUNDRISSE





LANDHAUS MAILICK — FENSTERECKE DES WOHNZIMMERS

ist, als durchschaute er das innerste Wesen der Stoffe und gestaltete so, wie sie es ihrer Natur nach selbst täten, wenn es ihnen beikäme, künstlerische Formen anzunehmen. SEMPER hat einmal davon gesprochen, daß es erst dann in unserem Kunstgewerbe besser würde, wenn unseren Kunsthandwerkern wieder die Urmelodien der Kunst im Ohre klängen. Aus RIEMERSCHMIDS Arbeiten klingt es immer hervor wie aus uralten Zeiten. Man vernimmt das Rauschen des Jungbrunnens, in den hier die Kunst getaucht ist. Ein Hauch des Ursprünglichen und Naiven liegt über dieser Kunst. Es ist keine bloße Aeußerlichkeit und nichts Zufälliges, daß das Lieblingsmotiv in RIEMERSCHMIDS Ornamentik der mit zarten Blättern, Blüten und Knospen besetzte Zweig ist. Darin kündigt sich der Kunstfrühling an. Man sehe sich hierauf besonders auch seine keramischen Arbeiten an: die Steinzeuge, Fayencen und Porzellane. Dabei wird er der derben Natur des Steinzeugs in gleicher Weise gerecht, wie der zarten Struktur und eleganten Oberfläche des Porzellans, deren schönes Weiß er bei Verwendung einer lockeren Streumusterung und leicht gezeichneter Blattkränze stark mitsprechen läßt. Möge es dem so gearteten Muster, das sich erfreulicherweise die Kgl. Porzellanmanufaktur in Meißen zu eigen gemacht hat, gelingen, auf seinem Zug durch die Lande überall das Zwiebelmuster aus dem Felde zu schlagen. Wir wünschen ihm diesen Sieg, denn es hat bessere und edlere künstlerische Eigenschaften und besitzt gegenüber dem aus der Fremde stammenden Motiv den Vorzug, autochthon zu sein. RIEMERSCHMIDS Kunst hat echt deutschen Anstrich. Man wird vielfach an DÜRER gemahnt, und fragt man nach dem tertium comparationis, so findet man, daß hier wie dort die Formen nie um ihrer selbst willen in ästhetischer Absicht geschaffen wurden, sondern stets durch die Natur der Dinge selbst gefordert sind. So wenig wie bei DÜRER













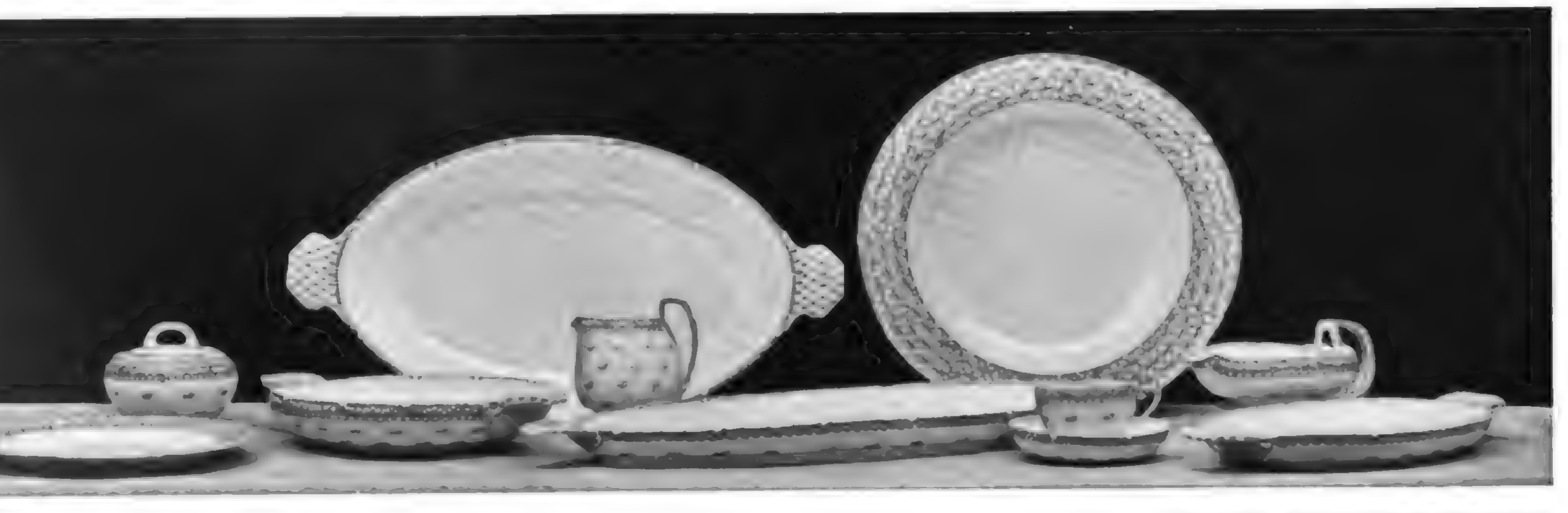
KERAMISCHE ARBEITEN • AUSGEFUHRT VON REINHOLD MERKELBACH, GRENZHAUSEN U. MUNCHEN





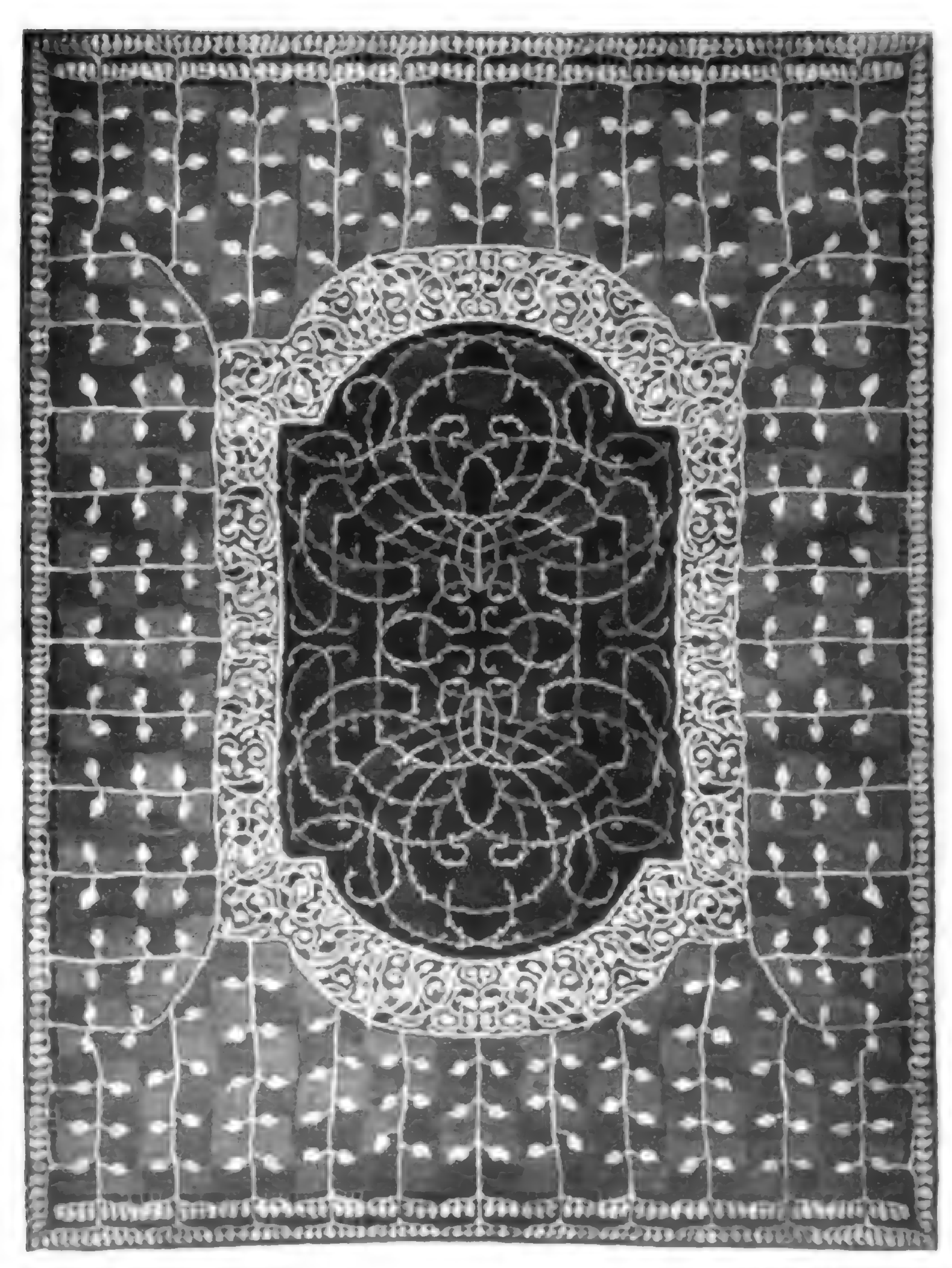






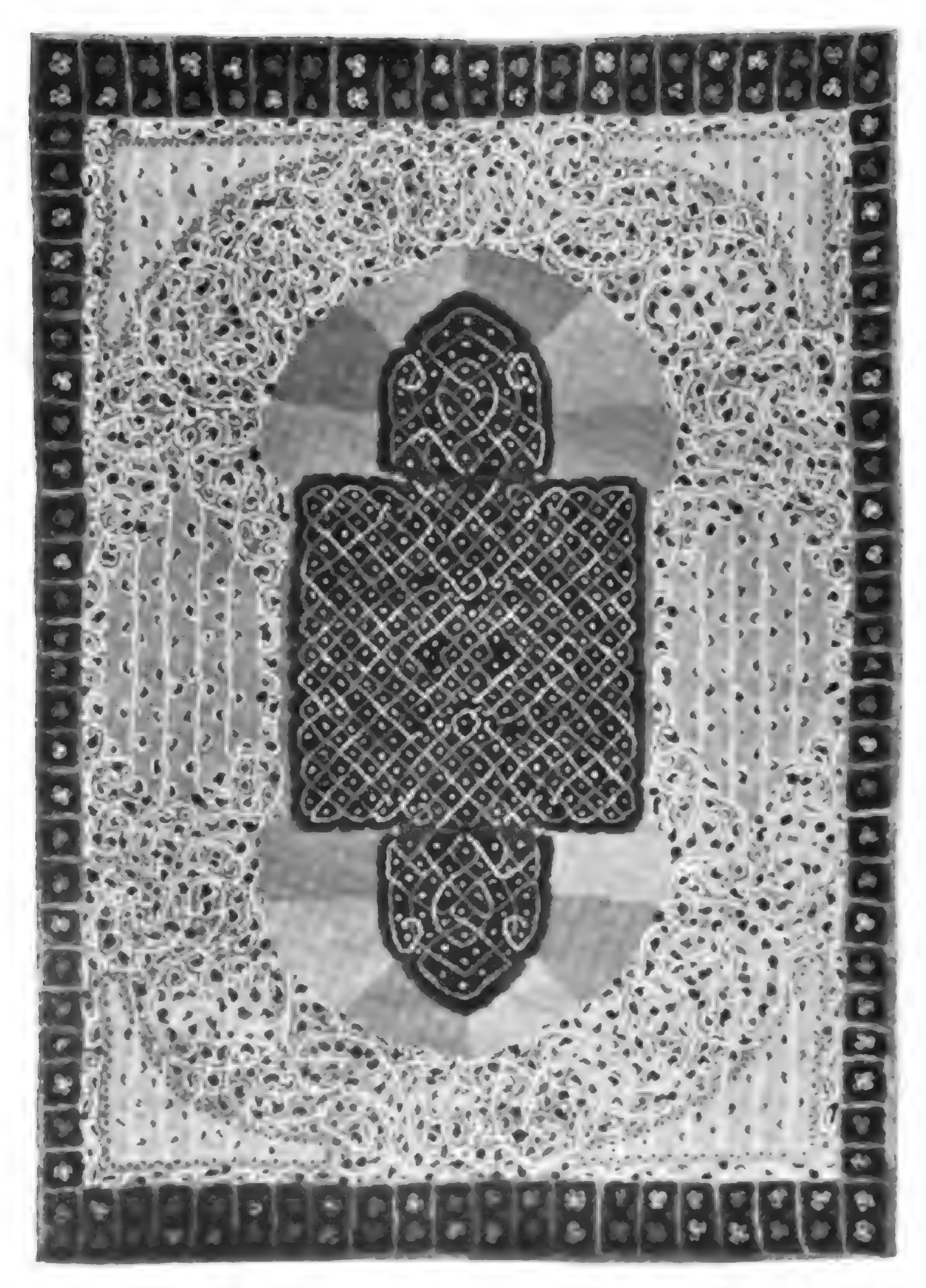
RICHARD RIEMERSCHMID — SPEISE- UND KAFFEE-SERVICE

AUSGEFÜHRT VON DER KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR MEISZEN



RICHARD RIEMERSCHMID GEWEBTER TEPPICH

DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN



RICHARD RIEMERSCHMID — GEWEBTER TEPPICH

DRESDENER WERKSTATTEN FUR HANDWERKSKUNST, DRESDEN



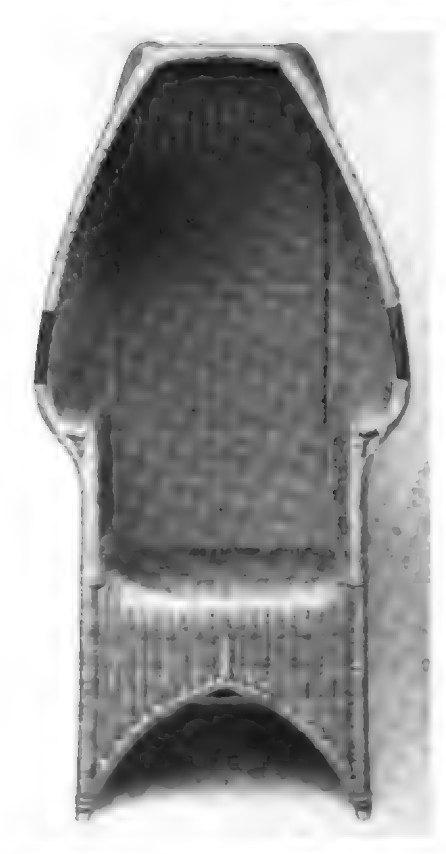


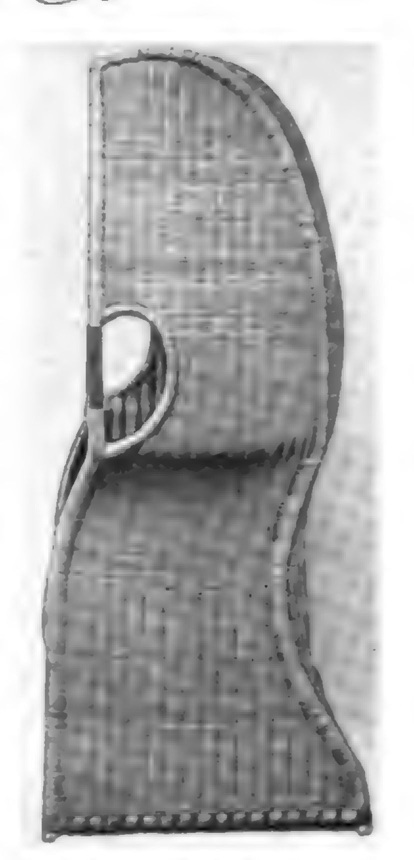
KORBSESSEL • AUSGEFÜHRT VON THEODOR REIMANN, DRESDEN-N.

können wir bei RIEMERSCHMID von einem Schönheitskanon sprechen, und lieber als das Wort „schön", mit dem so gerne äußerliche formale Vorzüge gekennzeichnet werden, wenden wir, ohne daß wir damit ihren Werken diese Vorzüge absprechen möchten, hier wie dort die Bezeichnung charakteristisch an, in dem Sinne, den der junge Goethe damit verband, indem er ausrief: „Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbstständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig." Sie galt Goethe so viel, daß er zugleich bemerkt, daß diese Kunst oft wahrer und größer sei als die schöne selbst. Charakteristisch ist alle Kunst, der das Wesen mehr gilt als die Form, und der der Sinnenreiz nichts ist, wenn nicht dadurch zugleich der Verstand und das Gemüt befriedigt werden. Das aber ist deutsche Art. Sie äußert sich bei RIEMERSCHMID nicht erst im Ornament, sondern im Wuchs und Umriß seiner Schöpfungen. Alles ist von Leben erfüllt. Mag an den Stücken alles zwecklich bedingt und konstruktiv streng durchdacht sein, immer weiß er doch so zu gestalten, daß der Schein freier Kräfteentfaltung erzielt wird und so die Gegenstände auf uns wirken wie Wesen, die zwar zu unserem Dienst bestimmt sind, aber diesen gerne und willig und mit einer von innerer Heiterkeit und Freiheit zeugenden Miene tun. Gleich weit entfernt von jener kalten Gleichgültigkeit und dem widerlichen Grinsen, mit denen so viele Arbeiten des Kunsthandwerks uns anblicken, haben sie jenes freundliche, leise Lächeln, das wir wie bei keinem unserer Mitmenschen, so auch bei keinem Stück unserer Umgebung missen wollen. Und wie lächelt jeder seinem Wesen gemäß: die Maßkrüge mit ihren schön gerundeten Deckeln in männlicher Biederkeit und Biergemütlichkeit und dagegen mit weiblicher Grazie, aber ohne die Koketterei des Rokoko die Porzellane. So dient bei ihm immer die Form dazu, mit der Funktion zugleich den Willen, sie zu leisten, zur Erscheinung zu bringen. Stühle wie die auf Seite 294 abgebildeten und, wie wir sie sonst von unserem Meister kennen, wirken wie eine ins Plastische übersetzte Aufforderung, Platz zu nehmen und behaglich zu verweilen. Das drücken auch die so materialgerecht behandelten Korbmöbel aus. Etwas Gemütliches hat entschieden









STRANDKORB • AUSGEFÜHRT VON THEODOR REIMANN, DRESDEN

die Nähmaschine auf dieser Seite. Mit ihrem zart bewegten Spiralornament gemahnt sie an den in ihrem Innern verborgenen Bewegungsmechanismus. Helle Lebensfreude, wie sie im Speisesaal zuhause ist, spricht aus dem stattlichen Büfett auf Seite 304 mit seinen schön konturierten glänzenden Holzflächen und den so fein und sicher funktionierenden ausdrucksvollen Beschlägen.

Es wäre merkwürdig, wenn Riemerschmid sich darauf beschränkt hätte, nur kunstgewerbliche Einzelheiten zu schaffen, und sein Augenmerk nicht von vornherein auch darauf gerichtet hätte, ganze Räume auszuführen, ja ganzen Wohnungen das Gepräge zu geben und sich dabei nicht auf die innere Ausstattung zu beschränken, sondern auch das Haus selbst zu bauen. Wer solche Möbel zu konstruieren und künstlerisch zu gestalten weiß, wie gleich eine seiner ersten kunstgewerblichen Schöpfungen: das schöne Büfett aus Eibenholz eines war, der hat auch das Zeug zu einem großen Architekten in sich, und überblicken wir den Entwicklungsgang unseres Meisters, so können wir sagen, daß das kunstgewerbliche Schaffen, das hoffentlich noch lange nicht seinen Abschluß erreicht hat, bei Riemerschmid eine notwendige Durchgangsstufe war, um aus dem Maler einen Baumeister zu machen, der ganz aus dem Vollen schafft und wie Theodor Fischer von echter deutscher Art ist. Was er als Raumkünstler bedeutet, hat uns zuerst in Dresden sein ganz auf Musik gestimmtes Musikzimmer und bald darauf sein Münchener Schauspielhaus gezeigt, und jährlich mehren sich die Fälle, in denen er sich als Wohnungskünstler zu bewähren hat. Zu den anziehendsten Aufgaben der letzten Jahre gehörte die Raumausstattung in verschiedenen deutschen Kriegsschiffen. Aus einem stammt das erwähnte Büfett. Der Raum drückt militärische Schneid und zugleich Behaglichkeit aus. Zur Wahrung des metallischen Charakters der Deckenbalken gab er diesen eine blitzende Messingverkleidung. In diesen Räumen wie in jenen des vor einem Jahre vollendeten Weinrestaurants Trarbach in Berlin ist die Farbe ein so stark mitwirkender Faktor, daß die Abbildungen von den eigentlichen Raumstimmungen nur

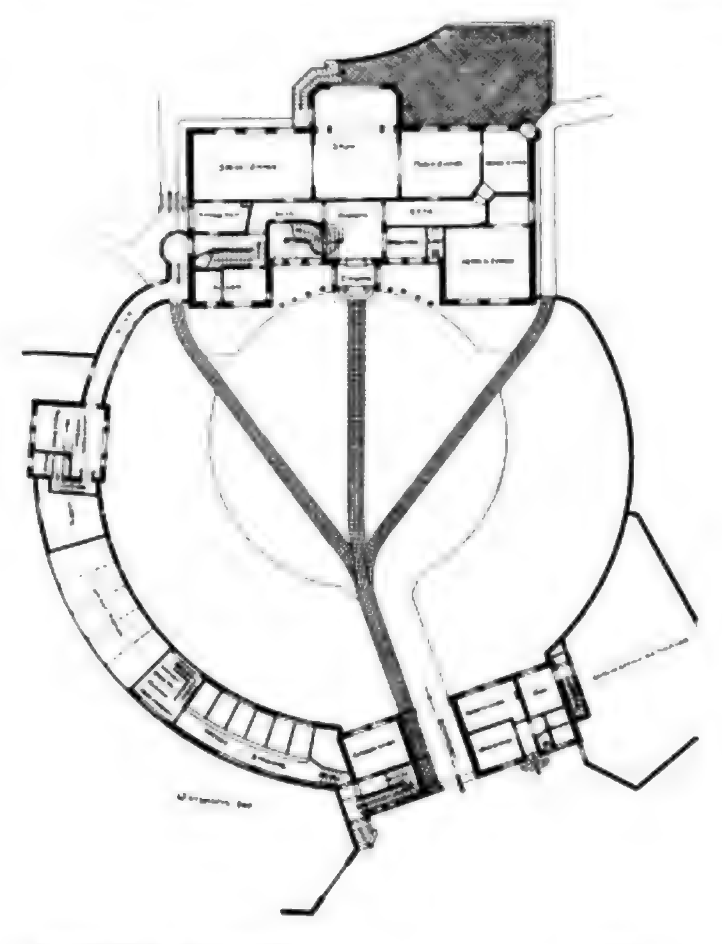


NÄHMASCHINE • AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST



RICHARD RIEMERSCHMID — ENTWURF FÜR EIN HERRENHAUS MIT WIRTSCHAFTSGEBÄUDEN







RICHARD RIEMERSCHMID-PASING
ENTWURF FÜR EIN HERRENHAUS
MIT WIRTSCHAFTSGEBÄUDEN • •
GRUNDRISZ DER GESAMTANLAGE
UND DES OBERGESCHOSSES • • •
(VGL. SEITE 288 U. 290)



RICHARD RIEMERSCHMID — ENTWURF FÜR EIN HERRENHAUS (VGL. SEITE 288 U. 289)



RICHARD RIEMERSCHMID — OFFIZIERSMESSE S. M. S. PRINZ ADALBERT

AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN



RICHARD RIEMERSCHMID AUS DER OFFIZIERSMESSE S. M. S. PRINZ ADALBERT
AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN

eine schwache Vorstellung vermitteln. Die hier und dort hervorgerufenen Farbenreize sind um so eindrucksvoller, als sie durch die zarteste Zusammenstimmung der edelsten Materialien bewirkt sind, und daß wo Malerei hinzutritt, diese von Meisterhand stammt. Feine Hölzer, deren Maserungsreize durch verschiedene Lagerung oder kleine dunkle Einlagen erhöht sind, wechseln an den Wänden mit bemaltem Getäfel, dessen Füllungen durch ausgesägte und hinterlegte Medaillons anmutig belebt sind. Dazu kommen in gebrochenen bläulichen, violetten und bräunlichen Tönen gehaltene Kacheln, und in einem Saale schimmert es von den Wänden her in graugrüner Onyxpracht. Nicht gerne unterbricht er den Fluß der glatten Wände. Nur schwach tritt überall das Rahmenwerk hervor. Um so kräftiger prägt er an den hölzernen und stukkierten Decken das Balken- und Rippenwerk aus. Von faszinierender Wirkung ist die Decke eines der Haupträume, dem schon das von Messingsäulen getragene dreiteilige Rundbogenportal eine festliche Stimmung verleiht. Dünnes Messingblech, in dessen Wellen sich der Schein des großen Lichtkranzes tausendfach spiegelt, bildet hier die Verkleidung. Wie zufällig scheinen die Ornamente entstanden zu sein, die der spähende Blick in dem Hammerschlag entdeckt. — Die Räume haben





S. M. S. BERLIN KOMMANDANTENSALON

AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN



S. M. S. BERLIN — OFFIZIERSMESSE



AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN



RICHARD RIEMERSCHMID • EINGANGSTÜR ZU DEN WEINSTUBEN „HAUS TRARBACH“ IN BERLIN



WEINSTUBEN „HAUS TRARBACH“ VORPLATZ UND GARDEROBE



STUCKVERZIERUNG DER DECKE MIT BELEUCHTUNGSKÖRPERN



WEINSTUBEN „HAUS TRARBACH" IN BERLIN

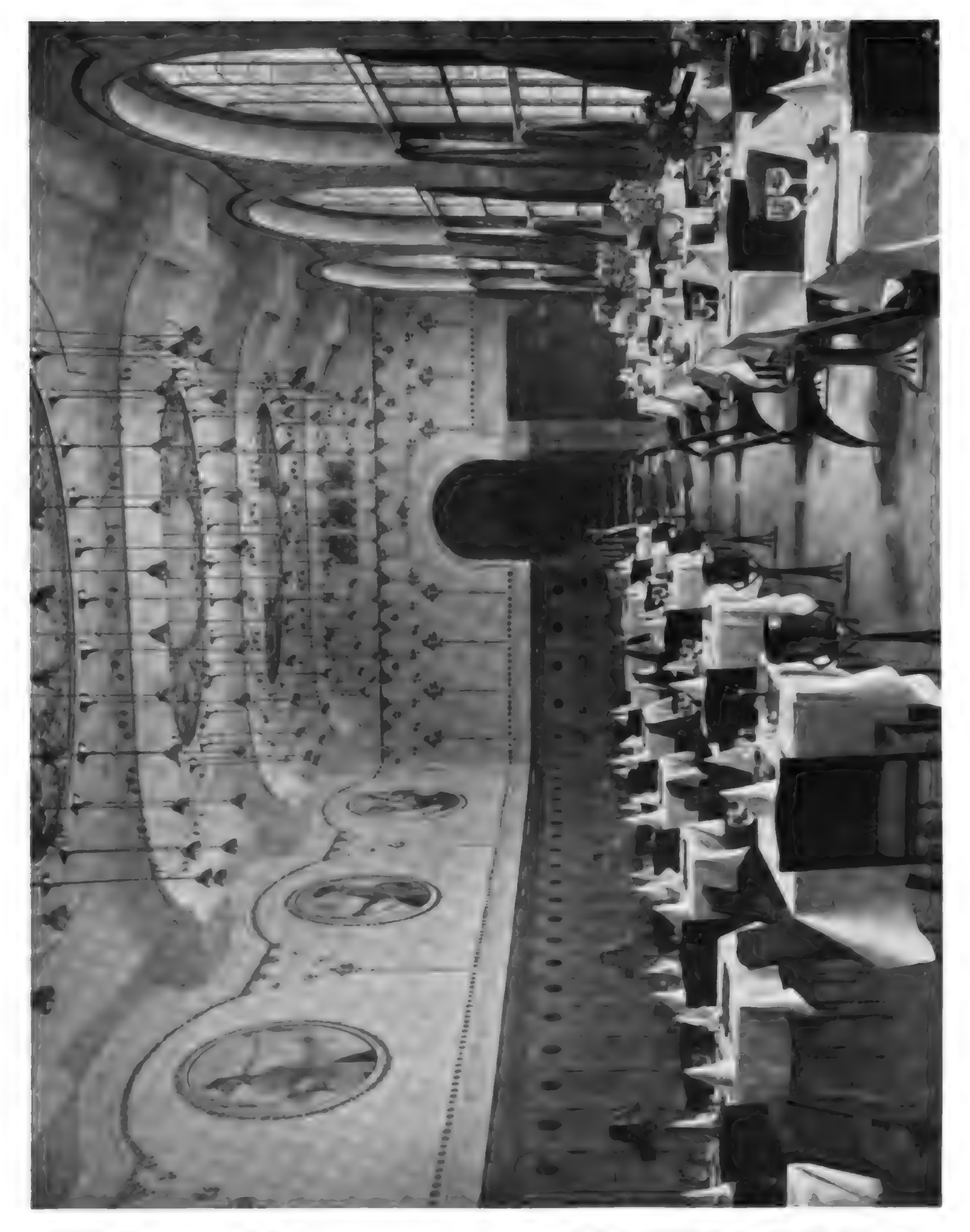
echten Restaurantcharakter und werden zugleich den verschiedensten Stimmungen gerecht. Vom stillen lauschigen Winkel bis zum lebendurchrauschten Prunksaal sind alle Nuancen vertreten.

Das Gebäude war hier dem Meister gegeben, nur als Raumkünstler konnte er deshalb tätig sein. Die Anordnung, Gruppierung und Abmessung der Räume ist nicht sein Werk. Wie gut er sich auf diese versteht, zeigt das organische Gefüge seiner Häuser, von denen dieses Heft in einer größeren Reihe von Abbildungen das „Haus Rudolph" in Dresden, das „Landhaus Mailick", unweit des Schlosses Moritzburg bei Dresden, und den Entwurf zu einem für Eutin bestimmten, aber leider nicht zur Ausführung gekommenen Herrenhause bietet. Es gehört mit zum Besten, was RIEMERSCHMID geschaffen hat. So naturgemäß und so mit der Landschaft verwachsen wie diese Häuser sehen nur Architekturwerke aus, die durch und durch aus Zweckbedingungen heraus geworden sind, und wo das Aeußere kein Mantel, sondern die von innen heraus gebildete Schale ist. Diese Häuser gemahnen an die alten Nürnberger Patrizierhäuser und -Schlösser sowie an alte Bauernhäuser, und dabei sind sie doch wieder ganz anders geartet. Aber sie haben mit jenen den Eindruck des Naturnotwendigen gemein, der uns unwillkürlich an die Art denken läßt, mit der die Schnecke um sich herum ihr Haus baut. Nichts erscheint hier, was nicht durch die innere Struktur bedingt wäre, und wo Schmuck auftritt, wie an dem großzügigen Rundeisengitter und dem schönen Portal des „Hauses Rudolph", da empfinden wir ihn als das Ausblühen überschüssiger Kraft. Wie das



WEINSTUBEN „HAUS TRARBACH“ IN BERLIN

Portal an romanische Werke denken läßt und doch ganz frei von bewußter Nachahmung ist, so auch der schöne Turm dieses Hauses mit seinem von Blumenkästen anmutig umstellten Stübchen in der Höhe (Abb. S. 266). Hier zeigt sich RIEMERSCHMIDS poetischer Sinn, der viel mit dem gemein hat, was in unseren Volksliedern lebendig ist. Wie ein altes Volkslied heimelt es uns an. Wir spüren, daß das Alte, was sich hier erneuert hat, das ewig Junge ist. Und so in allen Räumen: in der kühlen Halle mit ihrem Kachelbelag, dem luftigen Treppenhause mit seinem behäbigen Aufstieg, dem leider nicht mit RIEMERSCHMIDschen Möbeln ausgestatteten Empfangszimmer mit seinen hohen und breiten Fenstern und dem schummerigen Alkoven, aus dem die blitzenden Messingsäulen so kräftig hervorleuchten, ebenso in dem bücherumstellten, behaglichen Leseraum, dem sonnigen Trinkstübchen und dem Sauberkeit und Frische atmenden Baderaume. Das alles ist so ganz anders, als es die modische Kunst schafft, aber es entspricht so recht den Vorstellungen, die man hat von deutscher Heimkunst, und erscheint wie die Verwirklichung schöner Traumbilder, die man wohl geschaut, aber nicht festzuhalten vermocht hat. Wunderbar wird RIEMERSCHMID den Empfindungen gerecht, die das deutsche Bauernhaus in uns weckt. Seine Häuser sind so innig und traut wie dieses und dabei doch ganz auf unsere Kultur zugeschnitten. Eine Schöpfung wie das Mailick'sche Haus, das sich ausnimmt wie ein aus inneren Triebkräften erwachsenes Naturgebilde und deshalb auch



RICHARD RIEMERSCHMID — WEINSTUBEN „HAUS TRARBACH" IN BERLIN



WEINSTUBEN „HAUS TRARBACH" IN BERLIN

in der Landschaft steht wie ein untrennbarer Bestandteil derselben, gibt uns deutlich zu fühlen, daß RIEMERSCHMIDS Kunst erfüllt ist von dem, was einst die Größe und Stärke der deutschen Kunst ausgemacht hat, und was, nachdem es in Zeiten ungesunder Kultur so gut wie verloren gegangen oder doch nur bei den Stillen im Lande zu finden war, auf dem Wege tiefsten Eindringens in den Geist und die Seele der alten Kunst nach eines Jahrhunderts Sehnen und Arbeit wieder mit neuer Kraft hervorgebrochen ist. Deshalb ist RIEMERSCHMID auch einer der zu hohen Aufgaben berufenen Führer in der großen künstlerischen Bewegung unserer Tage, die ein gewaltiger Läuterungsprozeß ist, von dem wir uns eine neue herrliche Blüte unseres künstlerischen Lebens versprechen.

RIEMERSCHMID ist auch ein ausgezeichneter Lehrer, der es wie wenige versteht, die Grundsätze seines Schaffens anderen zu übermitteln und seine Schüler und Jünger aus falschen in die rechten Bahnen zu lenken. Das hat seine ersprießliche Tätigkeit als Leiter der kunstgewerblichen Meisterkurse in Nürnberg gezeigt, in denen es ihm gelungen ist, dem alten Stamm des Nürnberger Kunsthandwerks manch frisches Reislein zu entlocken. Wie in seinem Schaffen, so vertritt er auch in seinen Lehren die Anschauung, daß nicht, wer der Schönheit nachjagt, sondern nur wer die Wahrheit sucht, sein künstlerisches Ziel erreicht, und daß es deshalb nicht unsere Aufgabe sein kann, aus fremden Phantasiewelten das blitzende Edelgestein der Kunst zu holen und über unsere Armut zu schütten, sondern daß jene nur darin besteht, aus dem rauhen Gestein der Wirklichkeit und des täglichen Lebens das lautere Gold der Kunst herauszuschlagen.

LESEFRÜCHTE:

Wahrheit ist die Grundbedingung jeglicher schönen Kunst; neben der Forderung der Wahrheit muß aber auch der menschliche Geist bei ihrer Darstellung sichtbar werden.

John Ruskin

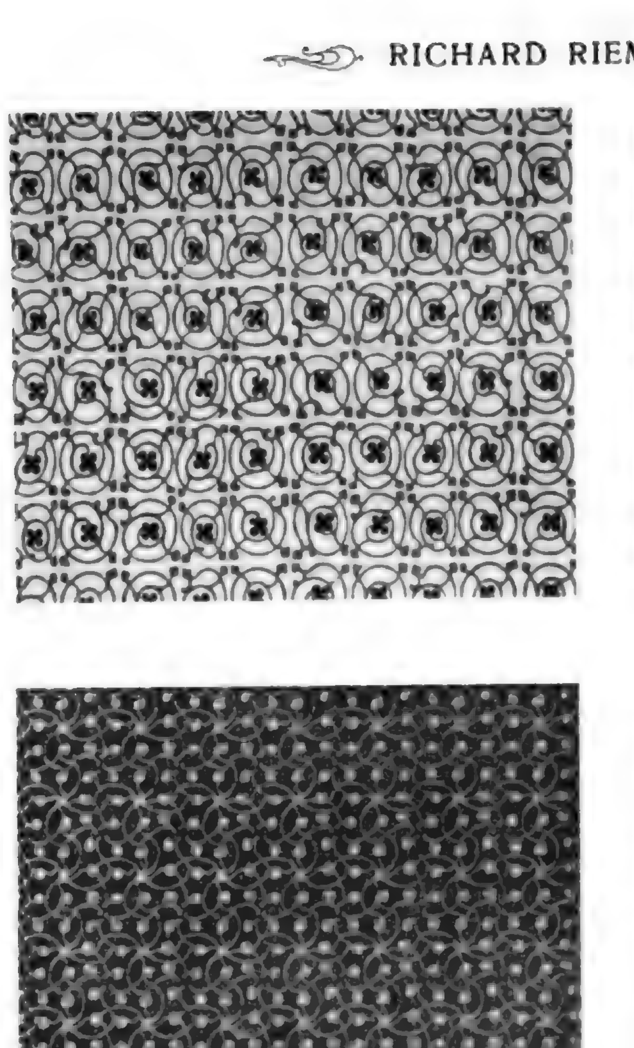


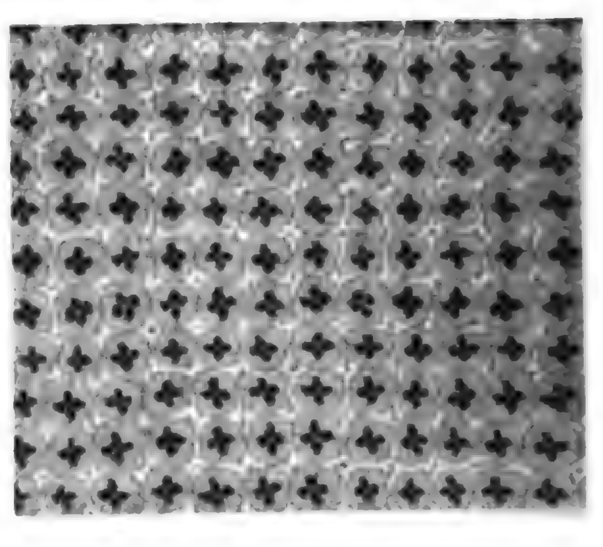
RICHARD RIEMERSCHMID — WEINSTUBEN „HAUS TRARBACH“ IN BERLIN

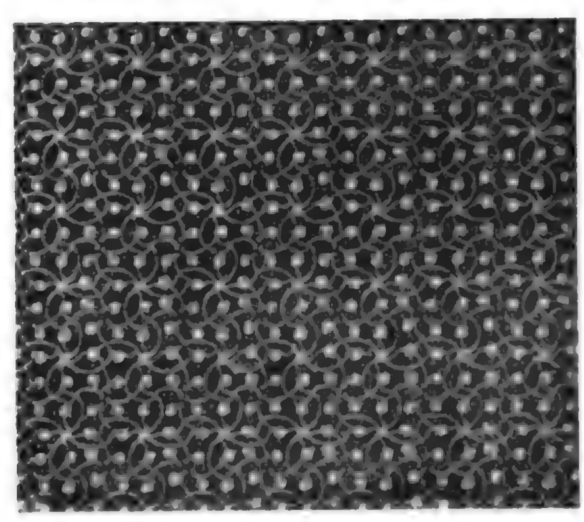
MASCHINEN-
MOBEL:
SESSEL, STUHL,
TISCHCHEN

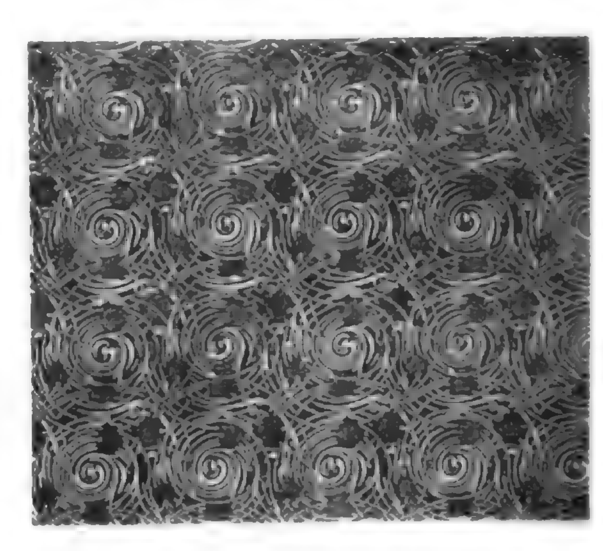


DRESDENER
WERKSTATTEN
FUR HANDWERKS-
KUNST





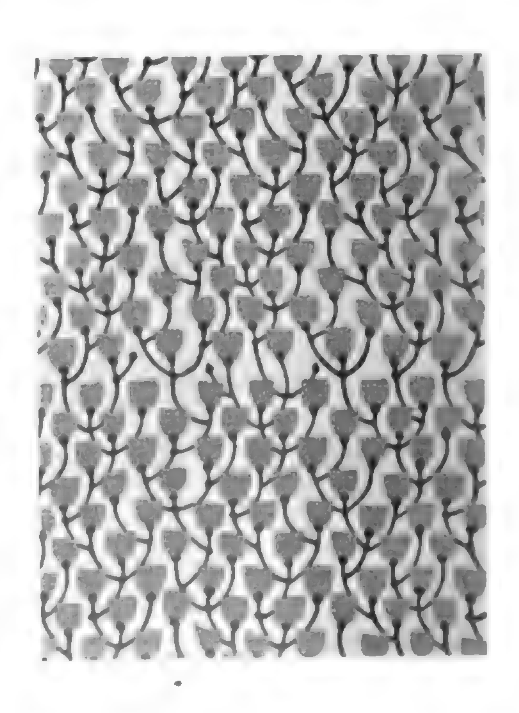




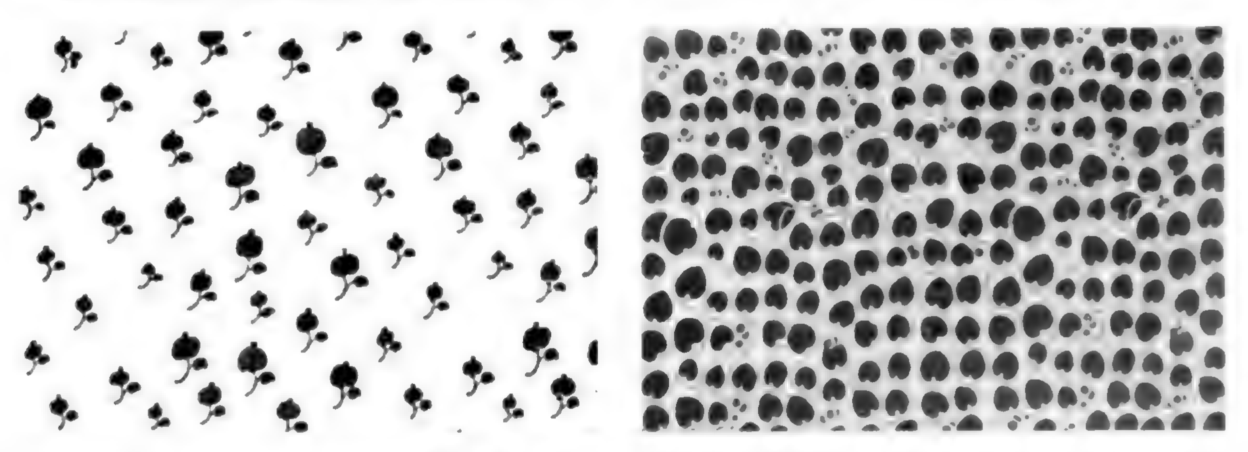


GEWEBTE UND BEDRUCKTE STOFFE

AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN



LINOLEUMMUSTER • AUSGEFÜHRT VON DEN DEUTSCHEN LINOLEUM-WERKEN „HANSA", DELMENHORST



BEDRUCKTE STOFFE • AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN



BUFETT M. BESCHLÄGEN



AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN



GAS-BADEOFEN

AUSGEFÜHRT VON FRIEDRICH SIEMENS, DRESDEN

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

EIN MODERNES ZEITUNGSHEIM

Von ganz besonderer Bedeutung für das Werden eines Stils unserer Zeit sind jene nicht allzuhäufigen Bauwerke für geschäftliche Zwecke, bei deren Gestalt der Architekt die Aufgabe und die Freiheit hatte, die Bedürfnisse eines großen modernen Betriebs mit den Forderungen der neuen Dekorationskunst in Einklang zu bringen. In gewissem Sinne sind diese Bauten, wie die großen Warenhäuser in Berlin und München, etliche Hotels und ähnliches wichtiger für unsere Kultur, als Königsschlösser, Kirchen und Amtspaläste aller Art. Denn dort ist besser die Grundlage gegeben, auf der moderne Stilbestrebungen weiterbauen müssen, auf der die Schönheit des Zweckmäßigen sich entwickeln kann und muß. Hier wirkt drastischer als anderswo jeder unwahre Prunk, jede Sünde an der Logik des Materials auch als Sünde am guten Geschmack; hier erscheint auch mehr als anderswo das Einfache, Gesunde, Praktische als selbstverständlich und schön zugleich. Selbstverständlich und schön — denn das beweist immer das höchste Gelingen bei solchem Werk, wenn jeder, der einen solchen Bau sieht, der einen derartigen Raum betritt, die Empfindung hat, die Sache müsse eigentlich so sein, wenn er sie gar nicht anders sich vorstellen kann. Diese schöne Selbstverständlichkeit ist freilich nicht billig zu haben, jedenfalls nur als Frucht ernsten Nachdenkens und schwerer Arbeit. In einem großen Geschäftsbau mit seinen oft sehr verwickelten Ansprüchen ist ja ein gefälliger und wohnlicher Eindruck des Ganzen, wie der einzelnen Räume nur möglich, wenn die Einteilung, der Grundriß in vollendeter Harmonie zu den Maßen und dem Organismus des Betriebes steht.

Eine nicht wenig komplizierte Aufgabe war nun den Erbauern des Zeitungspalastes gestellt, den die Firma Knorr & Hirth für ihr Blatt, die „Münchner Neuesten Nachrichten" in der Sendlingerstraße zu München errichten ließen. Was die Fassade angeht, war hier auf den besonderen Charakter der malerischen, in ihrem Zuge feingeschwungenen alten Sendlingerstraße Rücksicht zu nehmen, und diese Fassade hatte die Front eines Baues schmuck- und sinngemäß zu decken, in dem Repräsentations- und Betriebsräume der mannigfaltigsten Art passend untergebracht werden mußten: die Schreibstuben des Verlags und der Expedition, Kassenräume, lange Fluchten von Redaktionszimmern und Sitzungssälen, die gewaltige Haupthalle für Zeitungsausgabe und das Inseratenwesen, ausgedehnte Maschinenräume, in denen die Kolosse der Rotationsmaschinen täglich zweimal eine Auflage von mehr als 112000 Exemplaren eines großen Blattes bewältigen müssen, riesige helle Setzersäle, Säle für zahlreiche Schnellpressen für den Kunstdruck, Räume für die Stereotypie, für die Buchbinderei, für imposante Kraftmaschinenanlagen, Lagerräume für die ungezählten Rollen des Druckpapiers, die bereit gehalten werden usw. usf. Das alles mußte so geordnet werden, daß die Organe des vielgestaltigen Ganzen leicht und ungestört ineinander greifen, daß in dem weitverzweigten Bau den Hunderten von Mitarbeitern aller Klassen jeder unnötige Weg erspart, jeder nötige Weg verkürzt wurde und dabei doch eine klare und gefällige Einteilung zugrunde lag. Ein solcher Betrieb muß einem lebendigen Organismus gleichen, in dem Herz und Hirn, Ernährungsapparat, Blutlauf und Nervensystem frei funktionieren können und in stets wirksamer Beziehung zu einander stehen. Und — das Ganze sollte schön sein, als das, was es werden sollte! Man darf sagen: es wurde schön!

Den originellen Grundplan, der in jeder Beziehung vom Herkömmlichen abweicht und dem speziellen Bedürfnisse des Unternehmens angepaßt ist, hat Professor Max Littmann in München ausgearbeitet. Sein großes Geschick zur Lösung derlei verwickelter Fragen hat er bereits öfter bewährt als Architekt der beiden Münchener Warenhäuser, etlicher Theater, wissenschaftlicher Institute usw. Die schöne Fassade (Abb. S. 307) ist von Erich Göbel, Architekten der Firma Heilmann & Littmann gezeichnet, die künstlerische Ausführung des Innern, soweit es sich nicht um spezielle Arbeiten hervorragender Münchner Dekorationskünstler handelt, von dem Architekten Hugo Schlösser. Die Fassade aus rauhem Kalkstein von angenehmer Farbe baut sich auf sanft geschwungener Grundlinie, welche der Krümmung der Straße entspricht, drei Stockwerke hoch auf, kräftig gegliedert durch zwei erkerartige Vorbauten in der Mitte, die sich vom ersten Stockwerke ab bis über das Hauptgesims erheben. Auch am Süd- und Nordende springt die Fassade wieder in stumpfem Winkel nach

außen vor, so daß die dort liegenden Zimmer ebenfalls eine Art von Erker erhielten. Dadurch ist den in der Front liegenden Gemächern eine angenehme Abwechslung in der Form gesichert. Ueberall ist auf die größtmögliche Lichtfülle Bedacht genommen, und die großen, dicht aneinander gereihten Fenster bilden einen vornehmen und überaus charakteristischen Schmuck des Hauses. Bloß ein reicheres Zierstück, das die Horizontale stark betont, läuft über die ganze Fassade hin: ein Balkon mit reichskulptiertem Steingeländer, mit Girlanden und Blumenkörben, von reizvollen Puttenkaryatiden getragen. Mit ganz besonderem Geschick sind diese Bildhauerarbeiten dem Charakter des Materials entsprechend ausgeführt. Die drei mittleren von den sieben Bogen des Erdgeschosses haben einen weiteren, einfachen und doch kostbaren Schmuck erhalten, mächtige, in Erz gegossene Gittertore, die tagsüber offen stehen und den Zugang zu der als Ausstellungsraum benützten Vorhalle und den Geschäftsräumen frei lassen. Den Zugang — keine Zufahrt! Dieses Riesenhaus hat an seiner Fassade kein Tor für Wagen — die Einfahrt für den starken Fuhrwerksverkehr des Betriebes ist rückwärts am Färbergraben angelegt, und sie führt in einen stattlichen, mit einfachen Mitteln zu hübscher Wirkung gebrachten Hof. Durch diesen kühnen Verzicht auf einen Torweg im Hauptbau gewann LITTMANN den größten Teil des Erdgeschosses für den riesigen Schalterraum der Expedition und gewann ferner eine sehr geräumige Vorhalle mit ebenso reich als originell ausgestalteten Fenstern und Schaukästen, in denen die frei aus- und einflutende Menge in zahlreichen Bildern aller Art die Merkwürdigkeiten des Tages bestaunen und wichtige Depeschen lesen kann. Von hier aus tritt man durch Glastüren in den Schalterraum, der in seiner einfachen Vornehmheit wohl als der gelungenste Teil des Innern gelten darf, eine hohe Halle, deren glatte, weiße, großwirkende Kreuzgewölbe durch drei mit blauen Fliesen verkleidete Pfeiler getragen werden. (Abb. S. 308 u. 309.) Die freie sichere Leichtigkeit der ganzen Konstruktion läßt ahnen, daß das Ganze, wie fast alles Uebrige im Hause, in Eisenbeton errichtet ist. Um drei Seiten des Saales laufen die Schalterreihen, deren einzelne Teile mit zierlichen Gittern aus gehämmertem Eisen und Bronze abgeschlossen und durch Wände von Milchglas verbunden sind. Dies ist das Zentrum des Betriebes, soweit er den Verkehr mit dem Publikum angeht. Eine gewaltige Lichtfülle dringt durch die großen Fensterbogen vom Hofe herein und strahlt von den weißen Gewölben der Decke wieder; alles ist so blitzblank und wohlgeordnet, daß diese Halle schlechterdings als Muster für verwandte Anstalten, wie Post- und Bankgebäude usw. gelten könnte.

An der nördlichen Seite der Vorhalle führt eine Tür zur Haupttreppe, die ein wenig steil geraten ist, aber von den Angestellten des Hauses auch nicht viel benützt wird, da drei Personenaufzüge den „Vertikalverkehr" behaglicher vermitteln. Im Treppenhause wieder die schönen blauen Fliesen, Wände und Decke weiß, Beleuchtungskörper und Treppengeländer aus gehämmertem Eisen. Alle Dekoration ist groß, wuchtig und einfach. Die Zimmerflucht des ersten Stockwerks ist großenteils anspruchslos ausgestattet, zum Teil mit schönen alten Möbeln, die daran erinnern, daß das Haus KNORR & HIRTH auch vor einem Vierteljahrhundert schon an der Spitze marschierte, als bei uns das Verständnis für die Schätze der Renaissance neu aufblühte. Ein gemütliches Empfangszimmer in hellen Birnbaummöbeln des Biedermeierstils hat WALTER HIRTH eingerichtet, desgleichen das altertümlich gehaltene Verlegerzimmer und den oberen Konversationssaal. Den Glanzpunkt des ersten Stockwerks bildet der große nach dem Hofe zu gelegene Konferenzsaal (Abb. S. 315), ein Werk BRUNO PAULS, ausgeführt von den Münchener „Vereinigten Werkstätten". Kein Festraum für Vergnügungen, sondern ein Repräsentationssaal für eine Stätte der ernsten Arbeit! Die graugebeizte Eichentäfelung ist durch schwarze Ebenholzintarsien belebt, an Pfeilern, Türen usw. kommt noch purpurrotes Holz in sehr dezenter Anwendung dazu, eine Farbenharmonie von merkwürdig vornehmem Klang. Der etwa meterhohe Mauerfries ist in mattem Grün gehalten, das ebenfalls nur durch ganz wenig farbige Rauten unterbrochen wird. Etwas lebhafteren Schmuck erhält der Saal durch zwei prächtige Bildnisse der Herren THOMAS KNORR und GEORG HIRTH von LEO SAMBERGER und ein Porträt des Begründers des Hauses, JULIUS KNORR, von HIRTH DU FRÊNES. Ein Wandbrunnen in dunklem Granit mit einer Rückwand von SCHARVOGEL'schen Fliesen und eine schöne Uhr in Mosaik (Abb. S. 314), unübertrefflich zierliche Beleuchtungskörper in weißem Metall und Glas, ein sehr ruhiges und exakt gearbeitetes Mobiliar aus Eichenholz machen den Raum wohnlich, soweit er in seiner Feierlichkeit das sein soll. — Wir treten auf den großen saalartigen Flur zurück; ein solcher durchzieht alle drei Etagen. Statt einer Täfelung bekleidet ein Geflecht aus Spänen seine



ARCH. HEILMANN & LITTMANN • NEUBAU DER „MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN"



ARCH. HEILMANN & LITTMANN — NISCHE DES SCHALTERRAUMS (VGL. SEITE 309)

Wände. Eine von wuchtigen Eichenbalken gestützte Holztreppe führt zum nächsten Stockwerk empor, das die Räume des Chefredakteurs, des Sekretariats und der Lokalredaktion enthält. Von diesen sind nur die ersteren reicher — in modernem Sinn reicher! — ausgestattet, diese aber, namentlich das eigentliche Bureau des Chefredakteurs, sind auch wahre Kabinettsstücke. Die Wände deckt bis hoch hinauf eine Täfelung aus poliertem Kirschbaumholz mit schwarzen Einlagen und das ganze Mobiliar, Bücherschränke, Schreibtische, Stühle und Uhr sind ebenfalls aus Birnbaum- und Ebenholz, die Bezüge der Möbel aus mattgrünem Stoff. Wie die Abbildungen auf Seite 310 zeigen, herrscht auch hier — wie fast allenthalben im Hause — der rechte Winkel und die gerade Linie. Die luxuriöse Wirkung des Wandbelages aus poliertem Holz wird noch gesteigert durch die Schlichtheit der getünchten Wand, die das denkbar einfachste Muster von grünen Tupfen erhalten hat. Dem Zimmer ist mit Absicht der Charakter einer kühlen Vornehmheit gegeben — es soll ja weniger persönliches Behagen atmen, als repräsentativ wirken —, ist es doch der Raum, in dem alle wichtigen Besucher mit dem Leiter des Ganzen unterhandeln! Aus dem gleichen Material, nur einfacher, sind die Möbel des Empfangszimmers gearbeitet. Sie wurden, wie die vorgenannten, nach den Entwürfen der Architekten Heilmann & Littmann von der Ballin'schen Möbelfabrik gefertigt.

Die Zimmerflucht des dritten Stockwerks ist durchweg künstlerisch eingerichtet worden. Jedes eine Einheit für sich, ein geschlossenes und harmonisches Ganze. Gleich im ersten Raum, in den man von der Treppe aus gelangt, im Zimmer des Feuilletonredakteurs, hat Adalbert Niemeyer (Werkstätten für Wohnungseinrichtung) ein Prachtstück geschaffen (Abb. S. 317 u. 318). Der Raum ist ernst und doch freundlich, dank dem feinen Zusammenklang des Sammetschwarz der Holzteile mit den



ARCH. HEILMANN & LITTMANN

▪ ▪ SCHALTERRAUM IM NEUBAU DER „MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN“





ARCH. HEILMANN & LITTMANN • NEUBAU DER „MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN“: REDAKTIONSZIMMER
AUSGEFÜHRT VON DER HOF-MÖBELFABRIK M. BALLIN, MÜNCHEN





BIBLIOTHEK
UND
REDAKTIONS-
ZIMMER



AUSGEFÜHRT
VON ANTON
POSSEN-
BACHER,
MÜNCHEN



BRUNO PAUL — WANDBRUNNEN IM KONFERENZSAAL

AUSGEFÜHRT VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK“, MÜNCHEN



BRUNO PAUL KONFERENZSAAL DER „MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN“

AUSGEFÜHRT VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK“, MÜNCHEN



BRUNO PAUL — WANDBRUNNEN IM KONFERENZSAAL

AUSGEFÜHRT VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK“, MÜNCHEN



ADALBERT NIEMEYER • REDAKTIONSZIMMER DER „MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN“

AUSGEFÜHRT VON DEN „WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG“, KARL BERTSCH, MÜNCHEN



KARL BERTSCH REDAKTIONSZIMMER

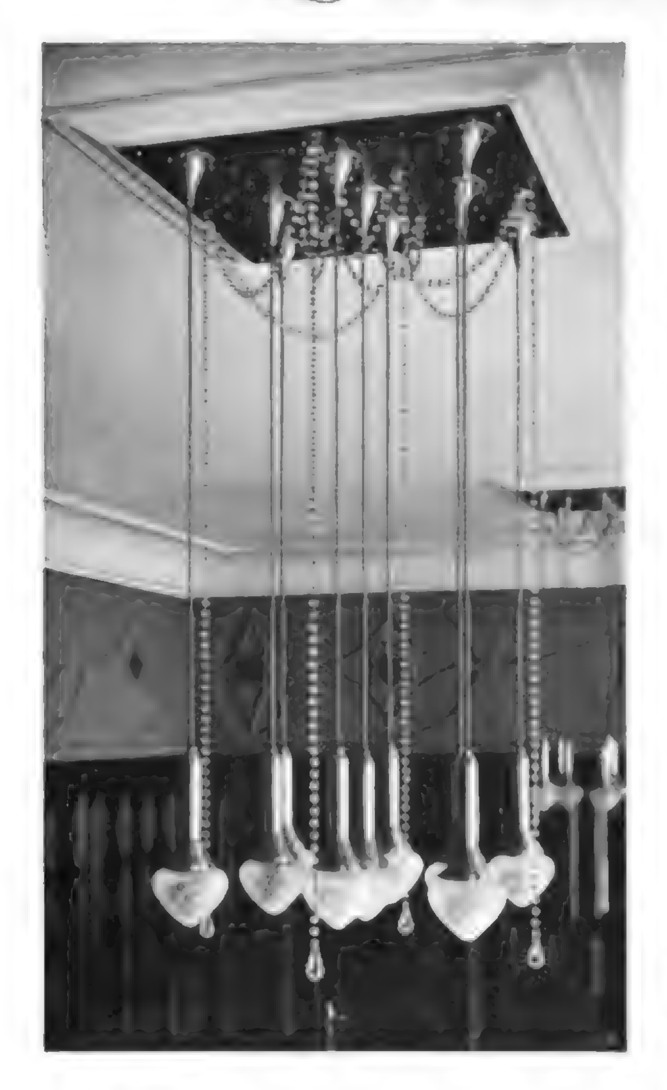


ADALBERT NIEMEYER REDAKTIONSZIMMER (VGL. SEITE 317)
AUSGEFÜHRT VON DEN „WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG“, KARL BERTSCH, MÜNCHEN



ADALBERT NIEMEYER • REDAKTIONSZIMMER DER „MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN“

AUSGEFÜHRT VON DEN „WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG“, KARL BERTSCH, MÜNCHEN





BRUNO PAUL • ELEKTRISCHE BELEUCHTUNGSKÖRPER
(VGL. SEITE 313 UND 315)
AUSGEFÜHRT VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK“, MÜNCHEN

mit Parkettböden und Teppichen zu erreichen wäre. Man empfängt von den blanken farbigen Flächen einen Eindruck, in dem sich, wenn man so sagen darf, Begriffe des guten Geschmacks und der Hygiene vermählen. Auch wieder eine Schönheit des Zweckmäßigen! Und solche Eindrücke werden uns auch in jenen Räumen des Hauses, die gar keinen Anspruch auf künstlerische Gestaltung machen, z. B. in dem riesigen, den ganzen Dachstuhl füllenden Setzersaal, der an technischem Komfort, an Licht und Luft wohl kaum anderswo seinesgleichen haben dürfte. Ihre eigene Schönheit haben auch wieder unten in der Tiefe die Maschinenräume, wo die Wunderwerke der Rotationsmaschinen meilenlange Streifen weißen Rollenpapiers zwischen ihren Walzen durchsausen lassen, verblüffend klar und verständlich in ihrem vielgliederigen Aufbau! Die Aesthetik der Maschine ist ein Kapitel, dem noch vieles abzugewinnen wäre!

Die kostbare, künstlerische Ausgestaltung dieses Zeitungshauses ist ein erfreuliches Zeichen dafür, wie sich bei uns immer mehr das Gefühl regt, das man ästhetische Gesinnung oder künstlerisches Gewissen nennen möchte. Auf dem Gebiete des Wohnhausbaues war diese Erscheinung in München schon lange zu verfolgen, und man beginnt nun immer mehr nach dem lange verkannten Grundsatze zu bauen, daß jedes Gebäude seine eigene Schönheit haben kann und soll und haben wird, wenn man sie nur aus dem Zwecke des Ganzen zu entwickeln weiß. Von dieser Verpflichtung zur Schönheit ist nicht nur nichts ausgeschlossen, was im Gesamtbilde eines städtischen Gemeinwesens entsteht — es wird einmal eine Zeit kommen, wo man einsieht, daß sie sich auf alle Architektur erstreckt, die der Mensch in die Natur hineinsetzt, auch auf alle die industriellen und technischen Bauwerke, die heute noch so trostlos, schmucklos, stillos und lieblos aussehen, garstige Symbole dafür, daß im Kampfe um den Erwerb vorderhand noch wenig Raum ist für das Menschlich-Schöne.

FRITZ V. OSTINI





WILLY VON BECKERATH FREMDENZIMMER: WEISZ LACKIERT MIT GRAUER SCHABLONIERUNG

FREMDENZIMMER

Die Fremdenzimmer in Pensionen und Sanatorien bieten wohl in den meisten Fällen ein Bild trostloser Oede und Unbehaglichkeit, obwohl es doch eigentlich ihre erste Aufgabe sein sollte, den Erholung suchenden Gast durch schmuckes Aussehen zu behaglichem Verweilen einzuladen. Wirklich gemütliche Gästezimmer sind in solchen Anstalten aber seltene Ausnahmen, weil sie nicht viel kosten sollen, und da man weiß, daß gute Handwerksarbeit, die Grundbedingung aller Wohnungsreform, teuer ist, nimmt man zu ihrer Ausstattung meist die billigste Fabrikware, an der in den nur nach kaufmännischen Gesichtspunkten geleiteten großen Möbelmagazinen ja kein Mangel ist. Daß man aber solche Räume auch mit geringen Mitteln behaglich ausstatten kann, zeigen die Abbildungen auf diesen Seiten: Gästezimmer, welche die Münchener „Werkstätten für Wohnungseinrichtung" für die Pension Antenberg am Salzberg bei Berchtesgaden einrichteten. Jeder



ADALBERT NIEMEYER — MÖBEL AUS DEM FREMDENZIMMER AUF SEITE 323



ADALBERT NIEMEYER FREMDENZIMMER: WEISZ LACKIERT MIT SCHWARZER SCHABLONIERUNG
AUSGEFÜHRT VON DEN „WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG", MÜNCHEN

der drei Künstler, die für diese Werkstätten tätig sind: ADALBERT NIEMEYER, WILLY VON BECKERATH und KARL BERTSCH, hatte einen Raum übernommen und harmonisch durchgebildet, und alle drei Zimmer, die dieselbe Aufgabe so verschiedenartig gelöst zeigen, sind wohl gelungen. Die schlichten Formen der zweckmäßig gestalteten Möbel vereinigen sich mit den lichten Farbtönen: helles, naturfarbiges Lärchenholz oder weiß lackierte Möbel mit wenigen schablonierten Ornamenten, die besonders in NIEMEYERS Raum den Eindruck der Sauberkeit pikant steigern, zu außerordentlich freundlicher Wirkung, von der unsere Abbildungen freilich nur ein unvollkommenes Bild geben können.





KARL BERTSCH FREMDENZIMMER AUS NATURFARBIGEM LÄRCHENHOLZ



GLAS-MOSAIKEN: LANDSCHAFT, ENTWORFEN VON ADOLF ECKARDT, DIE BEIDEN UNTEREN FÜLLUNGEN NACH ENTWÜRFEN VON FRITZ ADOLF BECKER, AUSGEF. VON DER DEUTSCHEN GLAS-MOSAIK-GESELLSCHAFT, PUHL & WAGNER BERLIN-RIXDORF

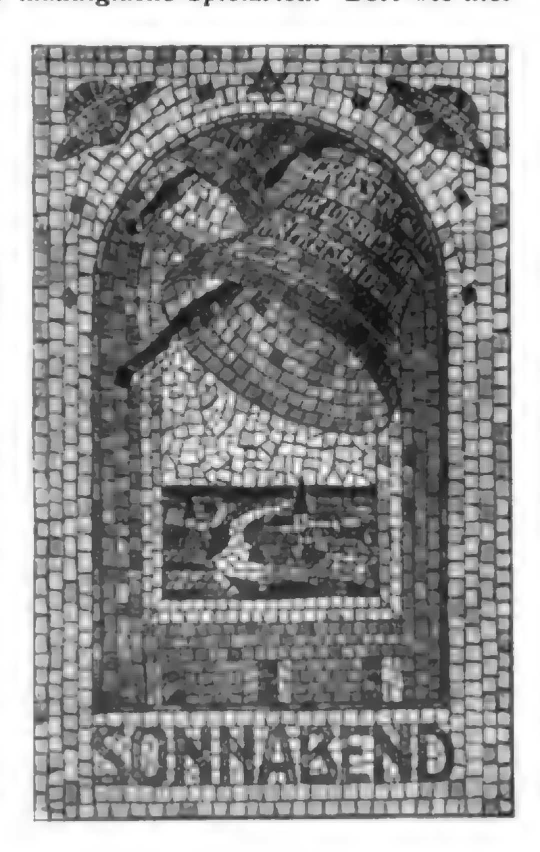
INTARSIEN, APPLIKATIONEN UND MOSAIKEN

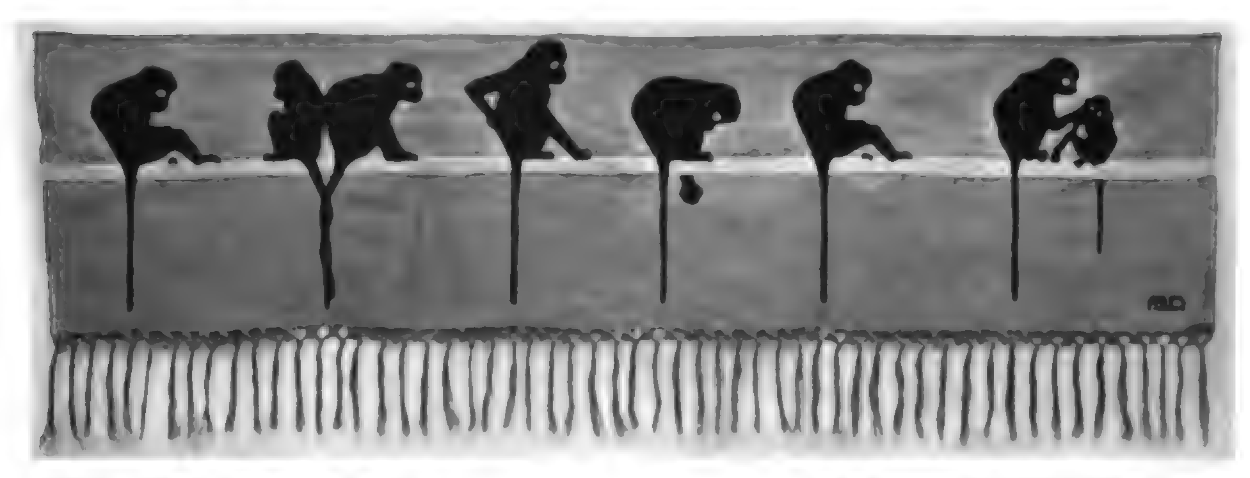
Von Dr. Hans Schmidkunz

Das fruchtbare Zusammenwirken von Geist und Materie, von Aesthetischem und Technischem, die verderbliche Gleichgültigkeit des Formalen gegen das Stoffliche: diese künstlerische Grunderfahrung wird kaum bei irgend einer Kunstart so lebendig kund, wie bei der Zusammensetzarbeit in ihren mannigfaltigen Weisen. Sind andere Kunstarten, wie namentlich die eigentlichen Malereien, d. h. die mit chemischen Stoffen, gleichgültiger gegen Form und Farbe, so sind es die hier gemeinten wohl am wenigsten.

Das Wort „Zusammensetzarbeit“ verwenden wir als Zusammenfassung mehrerer einander nahverwandter Techniken. Die hauptsächliche Verschiedenheit ist dabei die, daß entweder kleine Flächenstücke gleichen Formates, deren jedes in sich gleichartig ist, zusammengefügt werden, oder daß in eine Grundfläche kleinere Flächen verschiedenen Formates, die in sich ebenfalls oder nahezu gleichartig sind, eingefügt werden. Dort die (oder das) Mosaik, hier die Einlegearbeit oder Intarsia (beim Holz auch Marketterie genannt).

Stoff, Arbeitsweise und Verwendung ergeben mannigfache Spielarten. Dort wie hier ist ein Verfahren von vorne und — zumal bei der neueren Mosaik — von rückwärts möglich. Uebergänge zwischen beiden Gruppen sind die Florentiner oder Plattenmosaik und die orientalische (jetzt auch niederländische) Fliesenmosaik, also die mit Flächenstücken von ungleichem, der Zeichnung folgen-





ARTHUR DIENER, FÜRSTENBERG I. M. WANDBEHANGE (APPLIKATIONSARBEIT)

dem Formate. Die Intarsia läßt sich etwa eine Malerei mittels Fläche in Fläche nennen. Als Malerei mittels Fläche auf Fläche kann man dann die Stickerei der Applikation, der Aufnähe-Arbeit, bezeichnen.

Diese beiden „Flächenmalereien" begünstigen natürlich diejenige Formgebung, welche mit Silhouetten (Schattenrissen) arbeitet. Die gesteigerte Bedeutung dieser Formenweise in der neueren Kunst hat besonders die Intarsia noch mehr zum Flächenzeichnen gedrängt, als es ohnehin bereits in ihrem Wesen lag. Anders die eigentliche Mosaik. Ihre Kompositionsstücke, die „Steinchen" oder „Stifte", beteiligen sich an der Zeichnung nicht mit ihren Umrissen, sondern mit ihren Helligkeits- und Farbenstufen. Dadurch und durch die Lichtwirkung ihrer Elemente wird die Darstellung luministischer Nuancen und Uebergänge ihre Hauptstärke. ARTHUR DIENER, in Fürstenberg (Mecklenburg), ist den Besuchern der Berliner „Großen" von 1904 durch mehrfache Textilien, denen von 1905 durch Aufnäharbeiten und Intarsien günstig aufgefallen; wobei unseres Erachtens die Intarsien mehr Beachtung verdienten als die Applikationen. Nun bringen wir von ihm in unseren Abbildungen fünf Proben aus dieser und drei aus jener Technik. Auch diesmal scheinen uns die Intarsien (Abb. S. 329) die gelungenere Partie zu sein, und namentlich die Silhouettenwirkung zeigt, wie viel die Formgebung in dieser Hinsicht aus der Einlegetechnik herausholen kann.



Vor allem zeichnet sich in dieser Beziehung das von uns wiedergegebene Seestück aus, zumal durch die leis zerrissene Spiegelung des Segels im Wasser. Den Wasser- und Himmelsgrund zeichnet die Maserung der Holzflächen selber in treffender Natürlichkeit. Einen düsteren Wolkengrund entwirft die Maser auf der anderen Arbeit, als Untergrund für die eingelegten Baumformen u. a. Mehr nur Spiel und Spaß dürfte das gegeneinanderstoßende Büffelpaar auf unserem dritten Bilde sein; die Isolierung der Gestalten auf der uncharakterisierten Fläche wirkt befremdlich.

Gleiches läßt sich wohl gegen einige der Applikationen sagen. Die einzelne Vase und die Pelargonien-Blumentöpfe stehen samt ihren an sich recht reizvollen Blättern und Blüten allzu unvermittelt da, als daß daraus so viel Eindruck käme, wie wenn eine innigere Formverbindung angestrebt worden wäre. Dagegen scheinen uns die nächsten zwei Stücke mit ihren Tiermotiven eine solche Verbindung in glücklicher Weise geleistet zu haben. Zu den Fransen des Behanges bilden die hängenden Schwänze der Aeffchen in ihrer Weise ebenso einen gut anschaulichen Uebergang, wie es auf dem Tiger-

stück die Streifungen der Tiere tun, welche Formen noch eigens ein Widerspiel in den gestreiften Kügelchen des oberen Randes finden. Weitaus am wertvollsten erscheint uns die letzte von den Applikationen. Vor einem durch rauhes Gewebe vorgestellten Wolkengrund erheben sich feingezeichnete, hochgehende Bäume, deren Nadelzweige durch Uebereinanderlagerung in der Mitte einen interessanten Gegensatz dichterer Materie gegen die dünneren Außenteile zeigen.

Natürlich können unsere Abbildungen einen Hauptreiz der hierher gehörigen Kunstweisen nicht wiedergeben: die feinen Abstufungen der Farben, seien diese auch nur das Braun des Holzes. Gerade auf diese engen Nuancierungen kommt zumal bei der Intarsia viel an. Sie ist eine besonders vornehme Kunst dadurch, daß sie auf alle gewaltigeren Effekte verzichten und ihre Wirkungen eben in jener intimeren Enge suchen muß.

Das „Zeichnen mit dem Stein“ ist Sache des „Mosaizisten“. Der „Stein“ ist bei der Glasmosaik, der gebräuchlichsten Spielart, ein erhärteter Glasfluß. In der eigenen Herstellung dieser, und zwar mit möglichst vielen Farbennuancen, einschließlich des hier so sehr bevorzugten Goldes, besteht ein Hauptstolz der größten Mosaikfirmen, während kleinere das Material von anderswoher beziehen. In jener selbständigen Weise arbeiten die früher SALVIATIsche Fabrik zu Murano bei Venedig, und unter den wenigen deutschen Anstalten die „Deutsche Glasmosaik-Gesellschaft“ von PUHL & WAGNER in Rixdorf bei Berlin. Diese hat bis jetzt vielleicht schon gegen 15000 Farbentöne hergestellt, mit viel heißem Bemühen auch nach den schwersten, den hell leuchtenden Tönen. Die Unvollkommenheit der farblosen Abbildungen wird diesmal noch dadurch vergrößert, daß auch die Lichtreflexe dabei nicht wiedergegeben werden können. Diese sind ein spezieller Reiz der Glasmosaik; sie werden dadurch begünstigt, daß man die Flächenstücke nicht genau eben, sondern ein wenig verschoben anlegt.

Aus dem reichen Produktenschatze der Rixdorfer Mosaizisten führen wir heute ein größeres und ein kleineres Stück vor. Von dem Maler FRITZ ADOLF BECKER in Schöneberg war ebenfalls auf der „Großen Berliner“ des Jahres 1905 der Entwurf zu Glasmosaiken für die Diele einer Villa im Karton ausgestellt. Wir bringen hier die Nachbildung des von PUHL & WAGNER danach ausgeführten Mosaikwerkes. Es ist dies eine Reihe von Bildern, darstellend die sieben Wochentage. Für den



ARTHUR DIENER, FÜRSTENBERG I. M. — WANDBEHANG: KÖNIGSTIGER (APPLIKATIONSARBEIT)



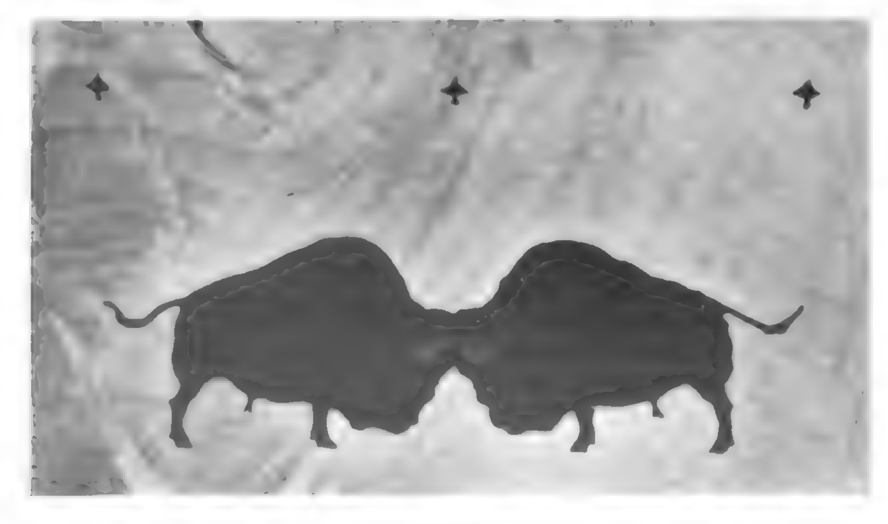


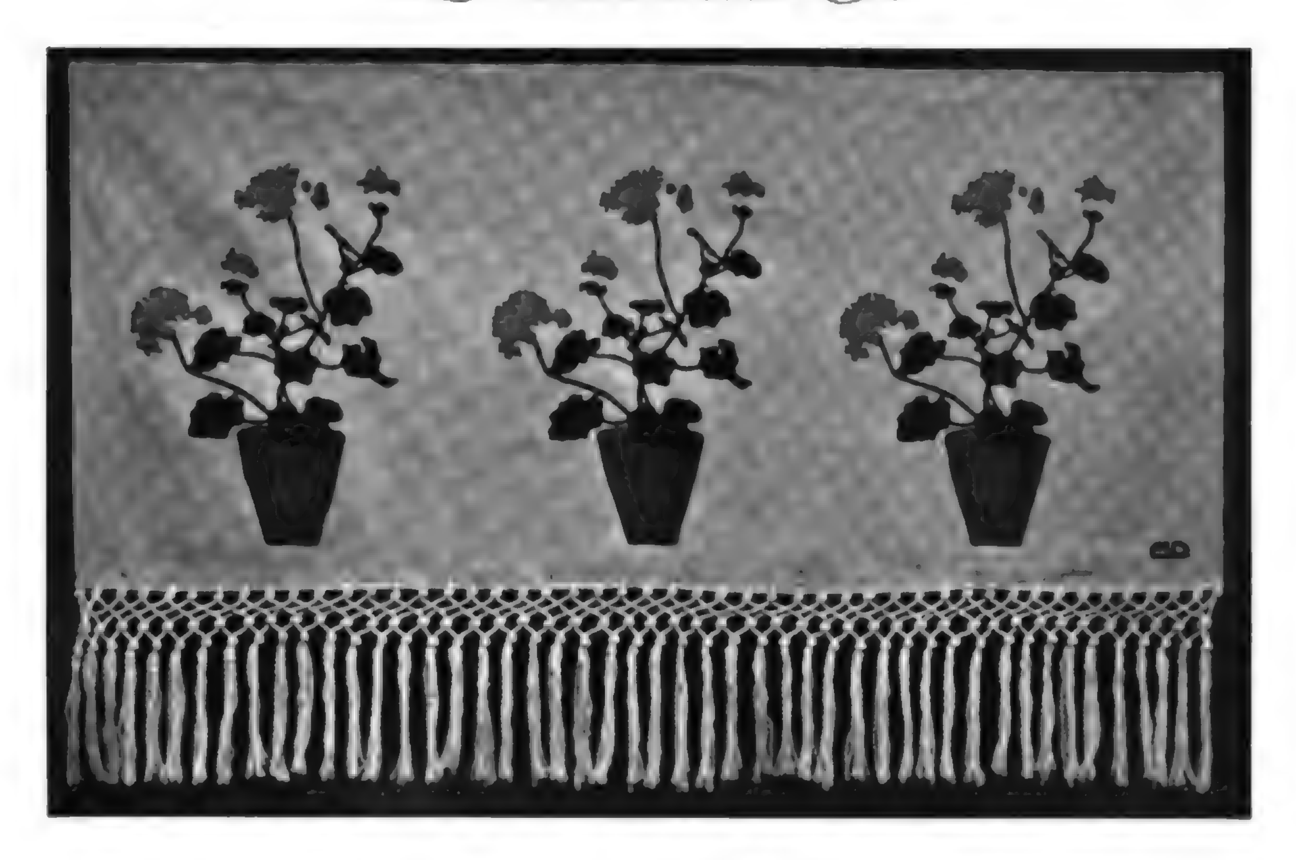
ARTHUR DIENER, FÜRSTENBERG I. M. ■ INTARSIEN AUS VERSCHIEDENFARBIGEN HÖLZERN

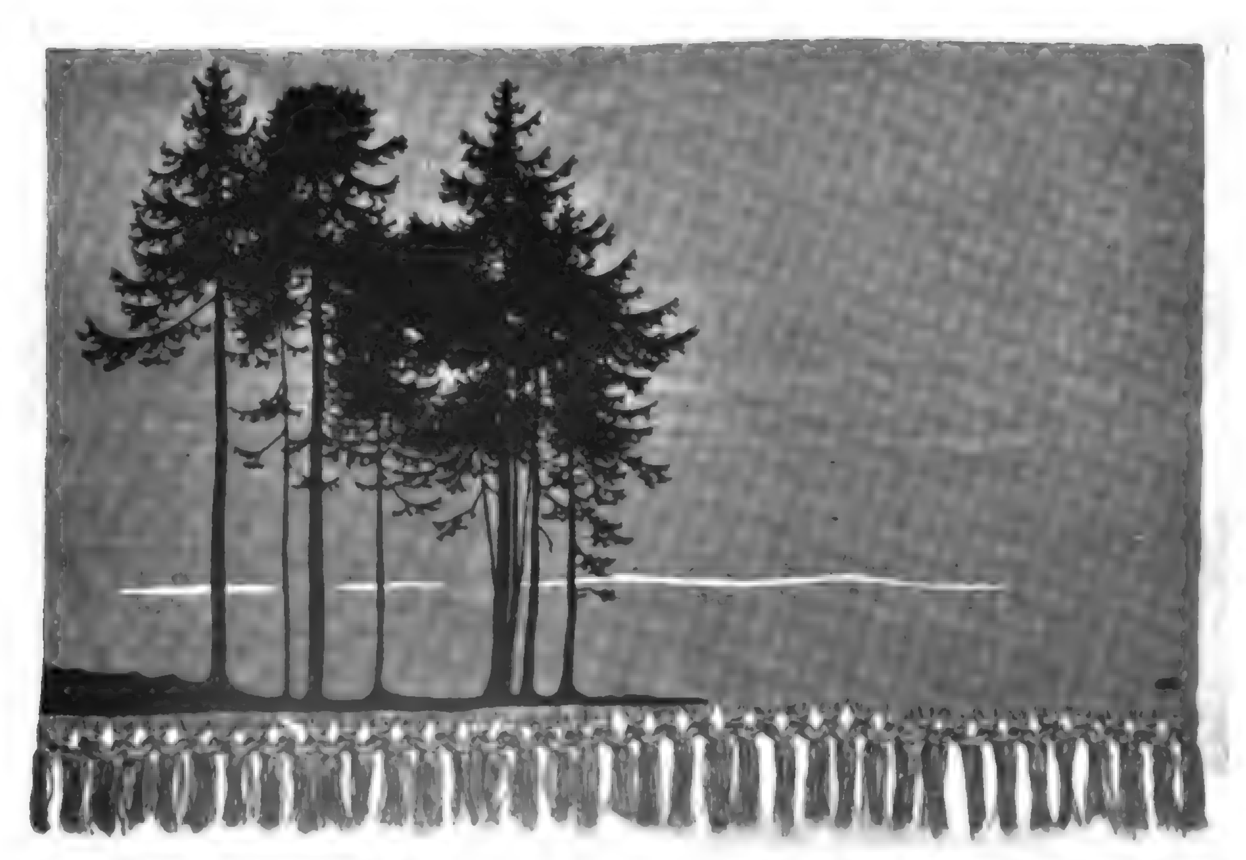
Sonntag die Kirche und ein hell glänzender Baum mit Sonnenstrahlen nach außen; für den Montag eine Mondnacht; für den Dienstag die Streiter des Kriegsgottes; für den Mittwoch die Fahrt im Dienste Merkurs; für den Donnerstag der Donnergott; für den Freitag eine Andeutung der Liebesgöttin durch einen blühenden Baum mit einem Fasanenpaar; für den Sonnabend die Glocke als Künderin der Zeit, die dem Saturn zukommt. Wellen und Wiesen und Wolken haben hier die Kunst des Steines zu treffsicherer einfacher Formgebung herausgefordert; und die einheitliche Weise, welche verschiedene Objekte miteinander sowie mit der Umrahmung verbindet, wirkt noch ganz besonders einnehmend.

Dazu kommt endlich eine kleine Landschaft, die von dem Maler ADOLF ECKARDT entworfen wurde und den Hintergrund eines Instrumentes im Salon eines Lloyddampfers bildet (Abb. S. 325). Wie weit die „musivische" Kunst ihren Bereich spannen kann, sieht man hier an der glücklichen Art, mit welcher die Steinchen dem Eigentümlichen des Laubes und des Grases gerecht werden.

Die Mosaikkunst ist wohl unter den Kunsttechniken als die letzte von dem modernen Aufschwunge der Künste erfaßt worden, wenigstens in deutschen Landen. Noch steht ihr eine lange Strecke von Fortschritten bevor. Insbesondere scheint ihr die weite Welt des mannigfachen Glanzes von Naturobjekten, zunächst von pflanzlichen, einen bisher lange nicht ausgeschöpften Reichtum darzubieten. Dagegen dürfte das Streben nach naturgetreuer Wiedergabe individueller Erscheinungen und nach Erreichung von Gemälde-Effekten sie eher in die Irre führen.







ARTHUR DIENER, FÜRSTENBERG i. M. WANDBEHÄNGE: PELARGONIEN UND TANNEN






PAUL KERSTEN, BERLIN — LEDER-EINBÄNDE MIT HANDVERGOLDUNG

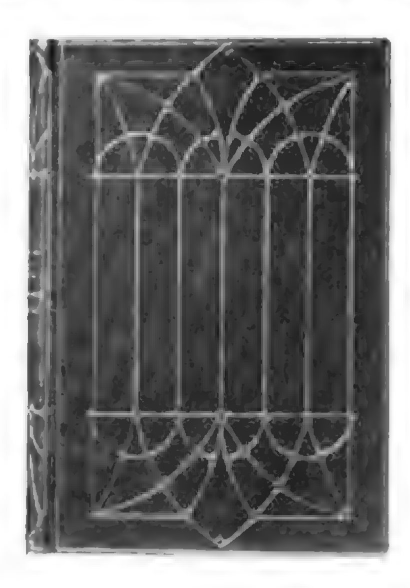
NEUE BUCHEINBÄNDE VON PAUL KERSTEN-BERLIN

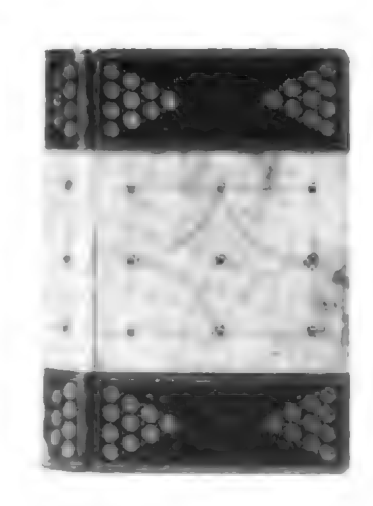
Wenn das Wort »In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister« auch nicht für die Kunstbuchbinderei geprägt worden ist, so gibt es doch treffend ein Bild von den begrenzten technischen Mitteln und den unbegrenzten künstlerischen Möglichkeiten bei der Handvergoldung. Was für schöne Schmuckformen der kunstsinnige Handvergolder mit wenigen Stempeln, Bogen, Liniensätzen oder Fileten zusammenstellen kann, zeigen wieder die neuen Arbeiten von PAUL KERSTEN. Dieser ausgezeichnete Techniker, der durch rastlosen Fleiß und ständige Uebung auch sein eigener Entwerfer werden konnte, hat seinen Geschmack an guten Vorbildern allmählich zu selbständigem künstlerischen Empfinden gebildet. Auf der »Internationalen Buchbindekunst-Ausstellung in Frankfurt a. M.« (15. März — 16. April) ist er mit ungefähr 40 neuen Einbänden vertreten, die technisch als Meisterleistungen bezeichnet werden müssen, und die auch KERSTENS künstlerische Höherentwicklung zeigen. Seine früheren selbst gezeichneten Stempel befriedigten ornamental oft nicht recht; bei den neuen Arbeiten aber, wo er auf einfachere Formen wie Blätter, Blüten, Sterne, Herzen, Quadrate zurückgeht, die er ebenfalls nach eigenen Zeichnungen schneiden ließ, fällt jeglicher Einwand gegen die Einzelform fast durchgehend fort. Von den neuen Arbeiten können wir zwölf Einbände bildlich wiedergeben, die alle erkennen lassen, daß KERSTEN der handvergoldete Schmuck nicht Selbstzweck ist. Ueberall hat er auch das Leder als Schmuckmaterial an sich behandelt. Mit Vorliebe verwendet er Ecrasé, das in verschiedenen Farben (rot, blau, grün, violett, braun, grau usw. in den feinsten Schattierungen) zu haben ist, und das im Einband reiche Wirkungen abgibt. Wir finden aber auch hellgrauen Saffian mit Blinddruckpressung, Maroquin in verschiedenen Farben, braunes Wildleder und Pergament mit Ecrasébesatz. Selbstverständlich handelt es sich bei KERSTENS Einbänden um Entwürfe, denen er sein Stempelmaterial zugrunde legte, nicht um geometrische oder dekorative Handzeichnungen, nach denen für die Uebertragung die Stempel erst extra angefertigt werden mußten. Die Kombinationen mit Bogen und Liniensatz wirken oft überraschend einfach, für den mit der Handvergoldetechnik Vertrauten aber haben sie etwas ungemein Anziehendes, Geistvolles. Wie hier Linienstrahlen ohne Ueberschneidung verschlungen oder verknotet sind, wie die durch die Verschlingungen entstandenen Ornamente, mosaikartig ausgelegt oder andersfarbig gebeizt, eine reizvolle Unterbrechung geben, oder wie die Ecken oder Rundungen mit Sternen gefüllt zum Kranze sich winden, das sind alles Feinheiten, die den Bücherliebhaber entzücken. Besonders schön, um einige hervorzuheben, wirken die Einbände zu »Gösta Berling« von Selma Lagerlöf in saftgrün Ecrasé mit Goldlinien und verschränkten Punktreihen dazwischen, auf die ein Kranz mit hellroten Rosen aufgelegt ist, und Dantes »La divina comedia« in wunderbarem Pergament mit braunem Ecrasébesatz, der oben und unten über beide Decken und den Rücken gelegt ist. Auch hier sind außer den Linien nur zwei Stempel, Punkt und Rosenblüte, verwendet worden, aber sie bilden in der Zusammensetzung eine schöne großzügige Dekoration.

Bei den Farbenzusammenstellungen bekundet KERSTEN einen guten Geschmack. Für Decken, Schnitt und Vorsatz ist wohl überall eine farbige Grundnote angegeben. Die Decken zeigen, als Ganzes gedacht, auch innen meist Handvergoldung auf den Kanten. Nur bei wenigen Einbänden sind die Bünde auf dem Rücken als Schmuck scharf herausgearbeitet, die meisten Werke zeigen glatte Rücken ohne erhöhte Markierung der Bünde. Große Sorgfalt, bei KERSTEN wohl selbstverständlich, ist auf die Kapitalbänder verwendet worden.

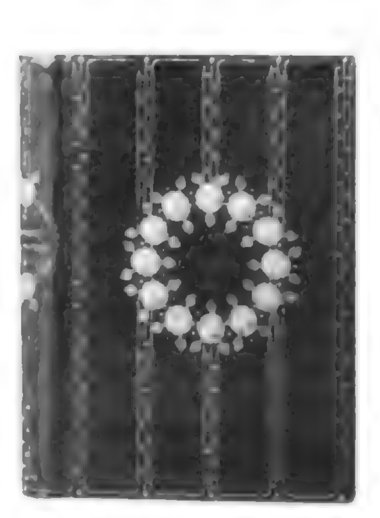
Den Titel des Buches zeigt immer der Rücken. Der einzige Versuch, den Deckel mittels Bogen und Liniensatz zu beschriften, »Fontane, Gedichte«, ist mißglückt. So war es KERSTEN nur in wenigen Fällen möglich, die Individualität des Werkes mit seinem Material auf der Decke zu symbolisieren. Von den gebundenen Werken muß noch gesagt werden, daß ihre typographische Ausstattung nicht immer den kostbaren Einband rechtfertigt, obwohl sie wohl alle einen bibliophilen Wert besitzen. KERSTEN hat sie im Auftrage der Buchhandlung von Edmund Meyer in Berlin entworfen und ausgeführt.

CARL MATTHIES





PAUL KERSTEN, BERLIN LEDER-EINBÄNDE MIT HANDVERGOLDUNG

HENRY VAN DE VELDES ORNAMENTE FÜR SCHMIEDEEISERNE BOGENLAMPENMASTE

Wiederholt haben diese Blätter die Entwürfe moderner Künstler für eiserne Pfeiler, Träger und Maste besprochen. — Zuletzt — im Märzheft 1905 — waren es EUGEN BERNERS eiserne Pfeiler und Träger, die, aus Gußeisen hergestellt, als wohlgelungene Beispiele der Gewinnung von Kunstformen aus dem Wesen des Materials heraus gewürdigt wurden. Weit schwieriger ist die Bewältigung dieses Problems — eines der wichtigsten des modernen Kunstgewerbes — wenn der Pfeiler oder Mast nicht wie dort im ganzen gegossen ist, wenn der Künstler auf die Freiheit in der Behandlung des Materials, die ihm der Guß gewährt, verzichten muß und durch die Verwendung schmiedeeiserner Rohrmaste, wie sie von den Rohrwalzwerken erzeugt werden, seiner künstlerischen Betätigung enge Schranken gesetzt sind.

Schmiedeeiserne Rohre werden ihrer größeren Stabilität wegen am meisten zu Beleuchtungsmasten verwendet und zwar in der Art, daß drei bis vier Rohre von immer kleinerem Durchmesser ineinandergeschoben werden. Diejenigen Stellen, wo zwei Rohre zusammenstoßen, sind durch Ringe verkleidet, deren Form, wie die der „Verzierungen" am Sockel und an der Spitze, dem unerschöpflichen Born der Hochrenaissance und des Barock entnommen sind. So stellen sich die bisher zumeist im Gebrauch befindlichen Rohrmaste als Seitenstücke zu den „Renaissancemöbeln" unserer Bürgerhäuser dar, und wer einmal gelernt hat, an diesen das Unkünstlerische, Unorganische, Deplazierte, kurz das Unschöne zu sehen, dem erscheinen auch jene als eine Verunzierung unserer Straßen und Plätze. Hier heißt es also zu bessern.

Die Rohrwalzwerke fabrizieren nun einmal schmiedeeiserne glatte Rohre. Daher soll das glatte Rohr als Schaft beibehalten werden. Dieses verträgt aber im wesentlichen keine, seine äußere Gestalt verändernde Bearbeitung. Der Künstler hat also vor allem Ornamente zu schaffen, welche das nackte, kahle Rohr mit Schmuck, mit gegossenen, geschmiedeten oder gestanzten Zierstücken bekleiden und dadurch dem Auge gefälliger machen. Die Aufgabe, die ihm gestellt wird, besteht demnach lediglich darin, an Stelle der veralteten Motive moderne zu setzen, das für die Nachbildung im Eisen ohnehin nicht geeignete Renaissance- und Barock-Ornament durch ein besseres, sowohl dem Material wie unserem Geschmack mehr entsprechendes zu ersetzen.

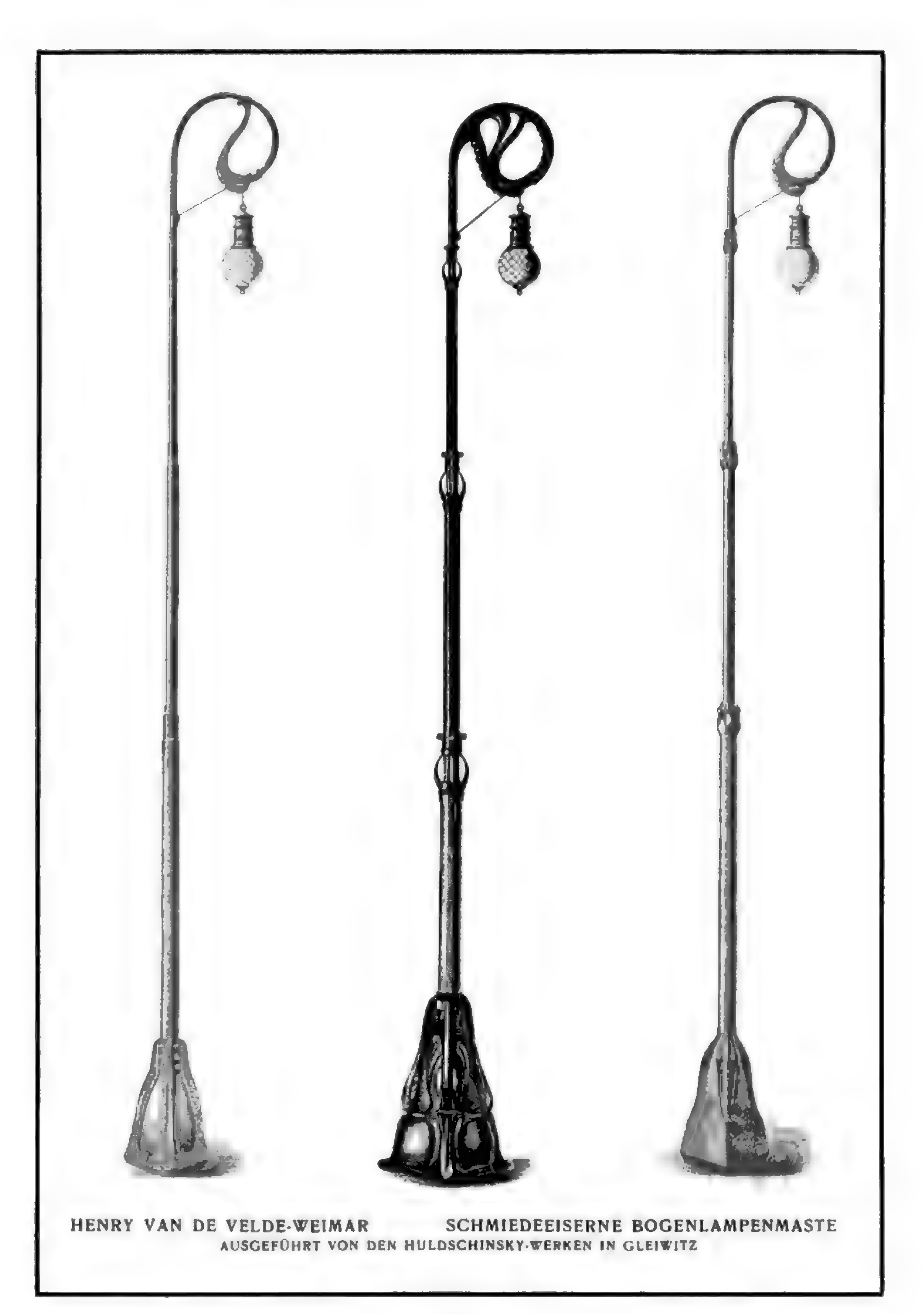
Von diesem Grundgedanken ausgehend, hat sich die Leitung der Huldschinskywerke in Gleiwitz, die solche Rohrmaste fabrizieren, an HENRY VAN DE VELDE gewandt. Die Rohrmaste verlangen dreierlei Ornamente, eins für den Sockel, eins zur Verkleidung der Stellen, wo die einzelnen Rohre zusammenstoßen (dieses kann zur Not auch fehlen), und eins für die Spitze, welches dem zum Tragen der Bogenlampen bestimmten Maste etwa die Gestalt eines Bischofstabes gibt.

VAN DE VELDE hat nun für jedes dieser drei Ornamente je zwei Modelle entworfen und außerdem ein drittes Sockelmodell für Maste einfacherer Art zur Kombination mit den anderen Ornamenten, so daß man also drei Arten Maste zusammenstellen kann.

Wie die Abbildungen zeigen, haben diese Entwürfe die bekannten Vorzüge des VAN DE VELDE'schen Linienstils. Bei den reich verzierten Modellen hat er die glatte Fläche des schmiedeeisernen Rohres in seiner ganzen Länge in glücklicher Weise dadurch überwunden, daß er vom Sockel bis an das obere Ende vier Längsrippen, jede etwa 5 cm breit, den Mast emporsteigen läßt. Diese Rippen biegen sich gleichsam an den Stellen, wo die einzelnen Rohrteile zusammenstoßen, halbkreisförmig nach außen und bilden einen durchbrochenen Kelch um den Schaft. Die Längsrippen und Kelche verleihen dem Maste erhöhtes Leben und den Eindruck des leichten und freien Aufsteigens aus dem Massiv des Sockels. Beim zweiten Modell, welches diese Längsrippen nicht aufweist, werden die Uebergangsstellen durch massive Knospen verkleidet, die das Linienmotiv des Sockels in kleinerem Maßstabe wiederholen und variieren.

Es wäre zu wünschen, daß unsere Städte dazu übergehen, der Architektur ihrer Straßen und Plätze auch in Bezug auf die zur Aufstellung kommenden Maste erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken; VAN DE VELDES Entwürfe bieten dazu ein recht schätzenswertes Material.

H. ST.



HENRY VAN DE VELDE-WEIMAR SCHMIEDEEISERNE BOGENLAMPENMASTE
AUSGEFÜHRT VON DEN HULDSCHINSKY-WERKEN IN GLEIWITZ

SCHMUCKSACHEN VON FRIEDRICH ADLER-MÜNCHEN

Viel stärker als alle Moden der letzten Jahrzehnte bevorzugt die jetzige Mode den Hängeschmuck. Schon die langen Ketten, an welchen die Uhr, das Lorgnon oder der Muff befestigt werden, geben der Vorliebe Ausdruck für Schmuck, der schmiegsam fließend der Bewegung des Körpers folgt. Aber auch ohne anderen Zweck als den zu zieren und die Gesamterscheinung zu beleben, werden Ketten aus Korallen und Halbedelsteinen, aus Perlen und feingegliedertem Metall sehr viel getragen: bald lange herabhängend, bald einige Male um den Hals geschlungen oder zu anmutiger Zweiteilung vorne mit einer Brosche aufgenommen. Und der eigentliche Halsschmuck feiert eine wirkliche Auferstehung! Er, der lange Zeit nur abends zur großen Toilette angelegt wurde, hat sich jetzt in diskreten Varianten auch die Bluse und das elegantere Tageskleid erobert. Und so wird der Ruf nach abwechslungsreicher, dem verschiedenen Charakter der Gewandung Rechnung tragender Auswahl immer lauter. In den Versuchen der Künstler spielt aber fast durchgängig das Motiv der „Kette" die große Rolle. Auch ADLER hat es bei seinen neuen Arbeiten, von denen wir heute einige wiedergeben, mit Geschick und Anmut verwandt. Das Kettchen dient hier nicht nur als Träger des Schmuckstückes, sondern auch als zierlich bewegliche Verbindung zwischen dessen einzelnen Haupt- und Nebengliedern, die — wie man auf unseren Abbildungen sieht, — immer als zusammen ein Ornament, eine Silhouette bildend, gedacht sind. Diese Bewegtheit innerhalb der Gesamtform gibt dem Schmuck Leichtigkeit und Grazie, verführt aber gern zu etwas spielerischen Wirkungen auf Kosten ruhiger vornehmer Geschlossenheit. Farbig sind ADLERS vorliegende Arbeiten sehr reizvoll. Die Abbildungen auf Seite 335 zeigen einen reichen Goldschmuck, leicht silbrig abgetönt und mit hübschen Brillantrosetten besetzt, und ein Kollier aus platingrauem Silber, dessen feine grauweiße Stimmung von Metall und Brillanten durch den großen hellroten Almantin im mittleren Hängeglied pikant gesteigert wird. Für den Halsschmuck auf dieser Seite diente helles, mattes Silber, dessen leise Hammerspuren die Nüchternheit der glatten Fläche belebend brechen. Dieser Schmuck ist auch auseinander zu nehmen und das Mittelstück nebst Anhänger als Brosche zu benützen. An sich wäre dies ein sehr praktischer Gedanke, aber verwirklicht, stören — besonders auf bloßer Haut getragen, — die Broschenadel, die spitzen Häkchen und Oesen und verhindern, auch abgesehen von der Gefahr des Ritzens, das schöne direkte Aufliegen des Schmuckstückes.

Technisch sauber und verständnisvoll wurden die Sachen von Schülern der von W. v. DEBSCHITZ geleiteten „Lehr- und Versuch-Ateliers" ausgeführt. Sich direkt praktisch mit der Herstellung solcher Arbeiten unter künstlerischer Leitung befassen zu können, ist von größtem Werte für die Lernenden. Denn sie empfangen vom Material die Anregungen und gewöhnen sich so, nicht bloß theoretisch zu konzipieren.

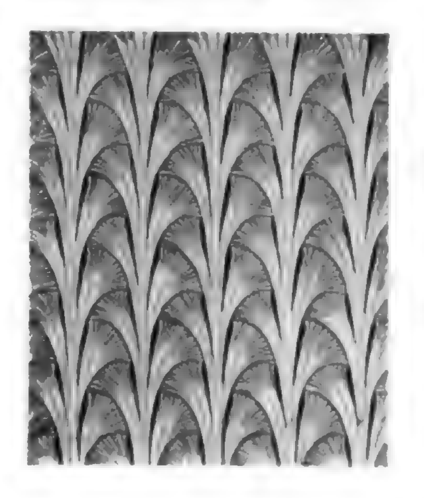


SILBERNER HALS-SCHMUCK MIT PERLEN UND BRILLANTEN

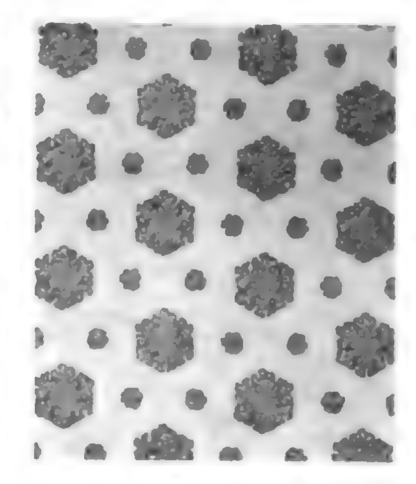




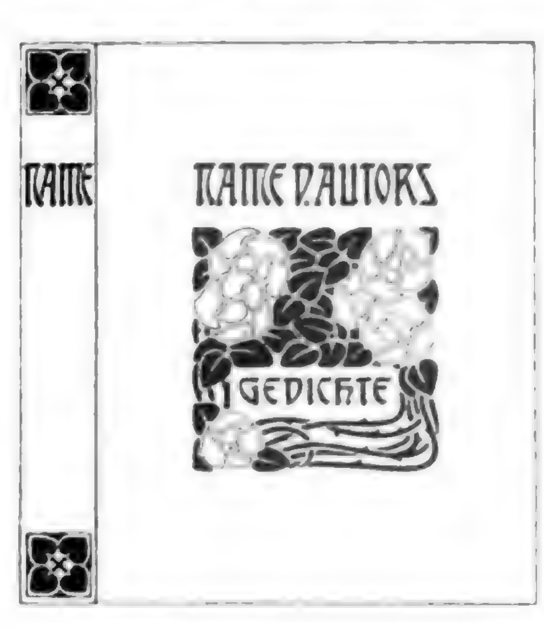
KOLLIERS: DER OBERE GOLD MIT BRILLANTEN, DER UNTERE SILBER MIT BRILLANTEN UND HELLROTEM ALMANTIN
AUSGEF. VON SCHÜLERN DER „LEHR- UND VERSUCH-ATELIERS FÜR ANGEWANDTE U. FREIE KUNST", MÜNCHEN







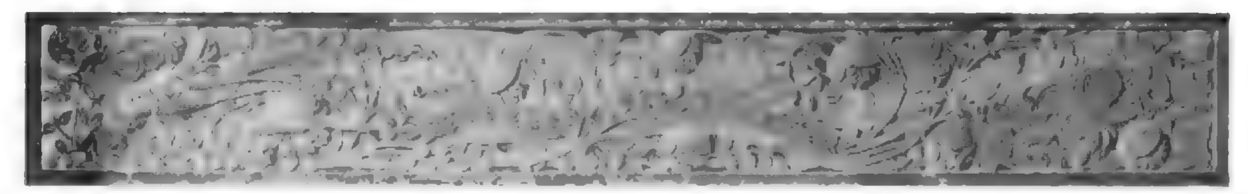
MARGARETE SCHROEDTER, KARLSRUHE I. B.



ENTWURFE FUR VORSATZPAPIERE UND BUCHEINBANDE







HEINRICH VOGELER — KAMINFÜLLUNG AUS JAUNE DE SIENNE MARMOR

HEINRICH VOGELERS EINRICHTUNG DER GÜLDENKAMMER IM BREMER RATHAUSE

In dem herrlichen alten Bremer Rathause befindet sich inmitten des Oberstocks an der dem Markt zugewendeten Südseite ein Gemach von mäßigen Dimensionen. Es war nicht ursprünglich da, nicht in dem gotischen Bau, der zwei Jahrhunderte lang im wesentlichen unverändert bestanden hat. Erst als das alte Haus zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts mit dem reichen sandsteinernen Prachtgewande deutscher Renaissance umkleidet wurde, baute man die Kammer in die weitläufige Halle des Oberstocks ein. Eigentlich wurden es zwei Kammern, die übereinander belegen und durch eine äußere Wendeltreppe verbunden, die ganze Höhe der Halle erreichen. Aber von der oberen Kammer, die anfänglich der Aufnahme des Ratsarchivs diente, war nie viel die Rede. Die untere Kammer dagegen, festlichen oder feierlichen Versammlungen des Rates bestimmt, wurde prächtig geschmückt. Ihre Wände bekleideten sich mit vergoldeten Ledertapeten, so daß sie im Volksmunde schlechthin die Güldenkammer genannt wurde. Der Name ist ihr geblieben, obwohl aus der güldenen Prachtkammer allmählich eine häßliche Rumpelkammer wurde. Eine Zeit, die sich selbst für so wichtig hielt, daß sie das Alte verachtete, nur weil es alt geworden war, hatte die glänzenden Tapeten herausgerissen und die Wände mit braunem Papier beklebt; sie hatte einen eisernen Ofen hineingestellt, nichtssagende Stühle und in die Mitte einen Tisch mit grüner Decke, so daß man hätte meinen können, man befände sich hier in dem Wartezimmer eines Rechtsanwalts. Nur eines ließ man, Gott sei Dank, unangetastet, die Außenseite der Kammer, das üppige, in Eichenholz geschnitzte Gewimmel von Ornamenten, Figuren, Ranken und Blumen, das Wände, Portal und Treppe überzieht. Das heißt, so ganz unversehrt blieb auch dieses nicht. Es gibt so viele Arten, alte Kunst zu beschädigen — nicht durch Zerstörung allein, auch durch Ergänzung. Und so geschah es hier.

Ich glaube, daß es nichts Schwereres gibt als die Ergänzung alter Kunst. Denn sie erfordert die Verbindung von Eigenschaften, die einander widerstreiten, Selbständigkeit und Selbstverleugnung, Schöpferkraft und Anpassungsvermögen, Instinkt und Gelehrsamkeit. Fast alle Ergänzungen, die wir kennen — und wir kennen sehr viele, das neunzehnte Jahrhundert war das Jahrhundert der Ergänzungen — besitzen nur die eine oder die andere dieser Eigenschaften oder gar keine von ihnen. Die Ergänzer wußten offenbar nicht, was sie taten. Sie dachten vielleicht, die alten Formen seien einmal erfunden, und sie dürften sie nun abklatschen oder könnten dergleichen weiter erfinden. Aber die alten Formen waren nicht erfunden, sondern gewachsen. Sie hatten ihre Nahrung aus einem Boden gesogen, der seitdem tausendmal umgepflügt worden ist, aus andern Formen, die zerbrochen sind, aus Gedanken, die wir nicht mehr denken, aus Bedürfnissen, die wir nicht mehr empfinden. Und selbst, wenn es dem Künstler mit endloser Mühe gelingt, sich solchen Boden künstlich zu bereiten, so verfolgt ihn immer noch der Fluch der Unwahrhaftigkeit. Mit diesen Bedenken hat sich freilich der Architekt wenig geplagt, der im letzten Jahrzehnt das unterbrochene Werk der Güldenkammerschnitzerei fortsetzte, indem er die ganze Rathaushalle mit Getäfel umkleidete und ein neues prunkvolles Ratsgestühl an die Stelle des längst verschwundenen gotischen setzte. Da er die bremische Renaissance so gut kannte, daß er ihre Motive auswendig wußte, ging er wohlgemut ans Werk und arbeitete im Stil der Güldenkammer weiter, aber durchwegs noch kräftiger und reicher bis zur höchsten Steigerung aller Mittel im Ratsgestühl. So komponierte er für ein Flötenkonzert einen Posaunenchor als Begleitung.

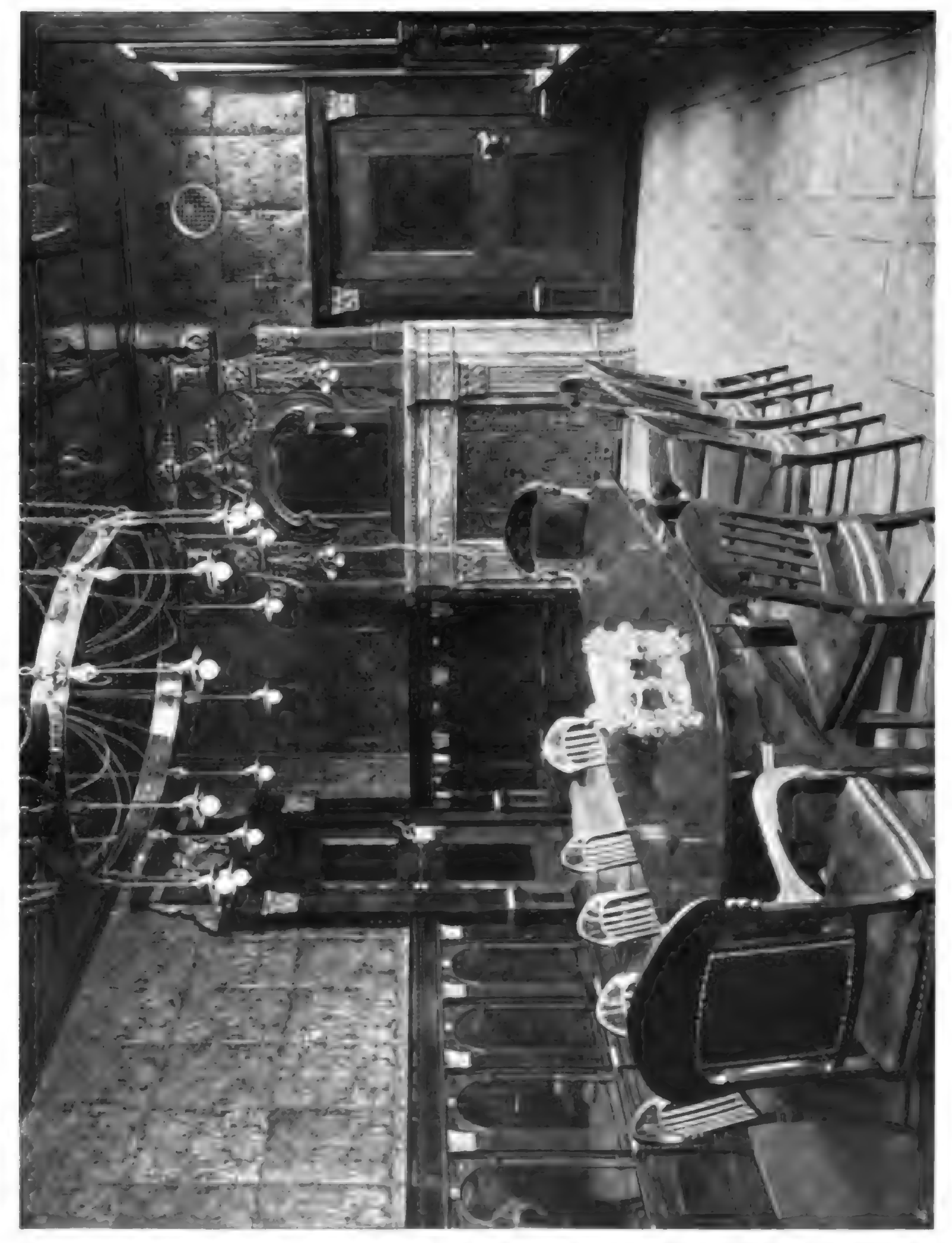
Die besten Ergänzungen sind eigentlich die, welche im hergebrachten Sinne keine Ergänzungen sind, sondern solche, die das Alte für sich abgeschlossen stehen gelassen haben, um etwas Neues daneben zu setzen, etwas Neues, das von dem Bestreben geleitet war, dem Alten nicht zu schaden. Eine solche Ergänzung ist SEMPERS Galeriebau, der den Dresdener Zwingerhof schließt. Eine solche ist auch die neue Einrichtung der Güldenkammer. VOGELER genoß dabei den besonderen Vorteil, daß die Tür den Bereich seiner Aufgaben von der berühmten Außenseite der Kammer trennte, und daß von der alten Einrichtung rein gar nichts geblieben war als der leere Rahmen. So hatte er tabula rasa vor sich und konnte auf seine Art wieder eine Güldenkammer schaffen, einen goldgeschmückten Prachtraum für intime Festlichkeiten des Rats.

HEINRICH VOGELER hat sich seinen ganz besonderen Stil gebildet, in dem er nicht nur arbeitet, sondern auch lebt, einen Stil, wie er nur in ländlicher Abgeschiedenheit erwachsen kann unter den Händen eines Künstlers, der vieles gesehen und gekostet hat. Was ist hier nicht zusammengekommen? — Ferne und fernste Vergangenheit, gestern und heute; Antike, Renaissance, ein klein wenig Rokoko, Empire, Biedermeiernüchternheit, Italien, Frankreich, England, Deutschland, Bremen und Worpswede. Vielerlei Formen und die Bruchstücke von Formen sind in der Phantasie des Künstlers zusammengeschmolzen und haben neuen Formen das Leben gegeben, die ihm allein gehören. Es hat ziemlich lange gedauert, bis diese Formenwelt reif war, bis sie so weit und so reich war, daß sie alles in sich aufnehmen und neu gestalten konnte, das Haus, die Zimmer, die Möbel, Geräte, Stoffe, Kleider und Bücher. Jetzt ist das Ziel erreicht, und VOGELER ist gerüstet — ich würde sagen fertig, wenn ein Lebender je fertig sein könnte. Er hatte als Maler begonnen, dann fing er an zu radieren, für Bücher zu zeichnen, einzelne Geräte, Silberzeug zu entwerfen. Der Zeichner gewann allmählich über den Maler die Oberhand, nicht ein Zeichner, der ehrfurchtsvoll die Natur in Studien zu ergründen sucht, sondern einer, der die ganze Außenwelt, die vom Menschen abhängt, schmückend umgestaltet. Vollendet erschien er zuerst im Buchschmuck. Auf deutsche Art ist er gründlich und zierlich. Unterstützt von einer behenden, nimmermüden Phantasie verfolgt VOGELER seine Aufgaben bis ins kleinste und feinste. Sein Vorrat an dekorativen Formen ist zwar reichhaltig genug, doch herrschen darin ein paar Lieblingsmotive vor, Rosen, Blattranken, und — vielleicht in Anspielung auf seinen Namen — phantastische Vögel. Sie dienen ihm dazu, die traditionellen Kapitelle, Bekrönungen und Friese neu zu beleben. Wo sich ihm die Fläche einer Füllung auftut, da überspinnt er sie gern mit einem verschwenderisch reichen Formengewebe.

Der erste Eindruck der neuen Güldenkammer ist der einer überraschenden Geräumigkeit. Mit großer Kunst wird dieser Eindruck eben durch die Zierlichkeit der Dekoration genährt. Starke Profile und große Dekorationsformen verkleinern erfahrungsgemäß ihre Umgebung. Hier sind im Gegenteil die Profilierungen überall wenig ausladend, der Plafond wird durch ein flaches Gestäbe in Felder geteilt, die Täfelung ist im Anschluß an das niedrige Fensterkreuz auf das geringste Höhenmaß beschränkt, so daß die Wandfläche darüber gewachsen zu sein scheint. Anstatt der Schnitzerei, deren stark ausladendes Relief die Wände der Rathaushalle umzieht, ist Intarsia verwendet. Ja, nach dem ursprünglichen, durch den Einspruch der Baubehörde leider vereitelten Plane sollte die ganze Täfelung aus einer einzigen glatten Intarsiafläche bestehen, von der sich nur Fußleiste und Gesimse plastisch absetzten.

„Eine Prachtkajüte“ nannte ein Freund geringschätzig die Güldenkammer, die er nicht leiden mochte. Merkwürdigerweise findet sich immer ein intimer Freund, der das nicht ausstehen kann, was wir bewundern. Dieser da hatte gleichzeitig sehr recht und sehr unrecht — unrecht freilich nur im Ton und in der Absicht. Denn der Kajütenstil war das einzig richtige für einen Raum, der in die große Halle ebenso nachträglich eingebaut war, wie die kleinen Wohngelasse in den weiten Schiffsbauch. Außerdem entspricht eben dieser Kajütenstil einem tief eingewurzelten Charakterzug der nordwestdeutschen Menschen, die sich, als wären sie lauter Seebären, gar nicht eng genug einkapseln können, wenn sie gemütlich werden. Man denke nur an die vielen Kojen und Kämmerchen nordwestdeutscher Speisehäuser, hinter denen der Uneingeweihte sehr mit Unrecht die galanten Nebenabsichten des cabinet particulier vermutet.

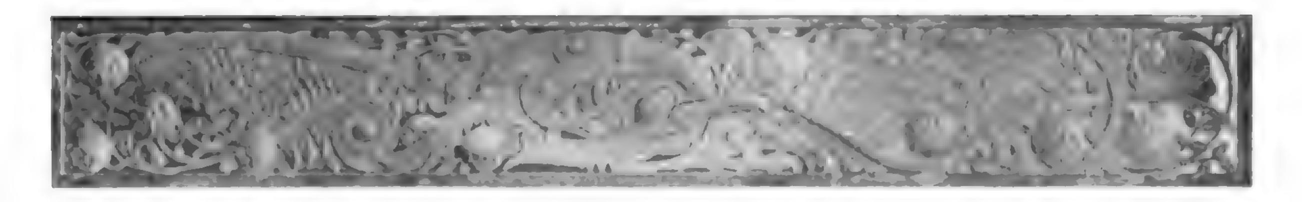
Neben der Weiträumigkeit ist es die phantastische Pracht, die den Eintretenden überrascht. Man sollte denken, daß die eichenen Außenwände schon das letzte Wort der Ueppigkeit gesagt hätten, und wenn mit denselben Mitteln im Innern weitergearbeitet wäre, so hätte allerdings keine Steigerung erfolgen können. Sie wurde nur ermöglicht durch



HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE DIE GÜLDENKAMMER: GESAMTANSICHT
DIE TÄFELUNG IST IM WESENTLICHEN IN AMERIKANISCHEM U. KAUKASISCHEM NUSZBAUMHOLZ VON HEINRICH BREMER AUSGEFÜHRT, EBENSO DIE MÖBEL. DIE POLSTER DER STÜHLE SIND MIT ROTGEFÄRBTEM AMERIKANISCHEN RINDSLEDER ÜBERZOGEN. DER BELEUCHTUNGSKÖRPER WURDE IN GOLDBRONZE VON CHR. BALDEWEIN & SOHN, BREMEN, AUSGEFÜHRT



KAMIN MIT HEIZKÖRPER IN DER GÜLDENKAMMER DES BREMER RATHAUSES, IN JAUNE DE SIENNE MARMOR AUSGEFÜHRT VON GRÜNWALD, FRANKFURT A. M.; SPIEGELRAHMEN IN VERGOLDETEM BIRNBAUMHOLZ AUSGEFÜHRT VON H. ENGELBRECHT, BREMEN

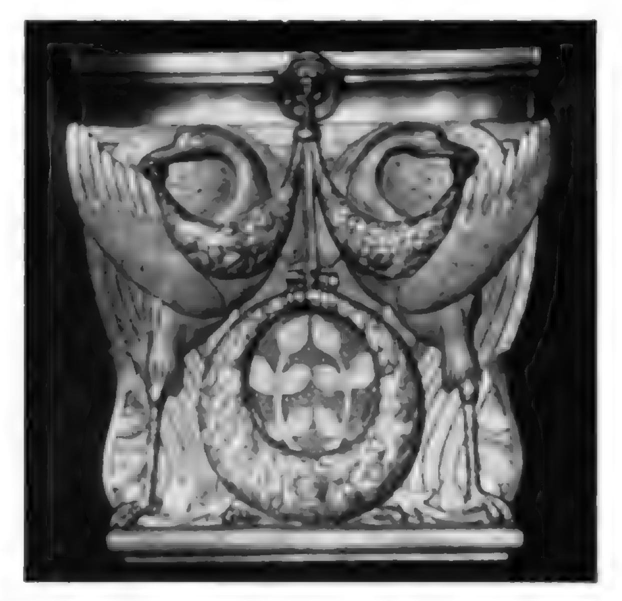


DETAILS DES AUF SEITE 340 ABGEBILDETEN KAMINS DER GULDENKAMMER: FULLUNG AUS JAUNE DE SIENNE MARMOR UND TUR DES HEIZKORPERS AUS MESSINGBLECH



HEINRICH VOGELER SEITENTÜR DER GOLDENKAMMER IM BREMER RATHAUSE
IN AMERIKANISCHEM NUSZBAUMHOLZ MIT KAUKASISCHEM NUSZBAUMHOLZ IN DEN FÜLLUNGEN AUSGEF. VON HEINRICH BREMER, BREMEN • TÜRGRIFF, KAPITELL UND WULST DER PILASTER AUS GOLDBRONZE





HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE • PILASTERKAPITELLE VON DER WANDVERTÄFELUNG DER GÜLDENKAMMER, IN GOLDBRONZEGUSZ AUSGEFÜHRT VON FRITZ KALLMEYER, BREMEN

die Verschiedenheit. Draußen hat der Bildschnitzer das Wort, drinnen der Maler. Er hat sich der prächtigsten farbigen Harmonie bedient, die wir kennen, Rot und Gold, zu denen, neutral vermittelnd, das tiefe warme Braun des polierten Holzes tritt. Rot, die hanseatische Wappenfarbe und die Farbe offizieller hanseatischer Prachtentfaltung, erscheint an den Tapeten und Fenstervorhängen, auf Teppich und Tischtuch; zum zartesten Rosa der Fleischfarbe gedämpft, kehrt es im Marmor der Kamine wieder. Und Gold ist überall. Weniger Gold würde vielleicht mehr sein, würde als zu viel Schmuck wirken, so aber fließt der Goldschimmer, der von allen Seiten erglänzt, zu einem einzigen Farbenton zusammen wie das Geflimmer der zahllosen Goldfäden auf einem Brokatstoff. Wenn gleichwohl hie und da noch allzustarke Reflexlichter blinken, so darf man der Zeit vertrauen, die über alles ihren mildernden Schleier breiten wird.

Das liebevolle Sichversenken des Künstlers, der jede Tür, jeden Kamin, jedes Kapitell als ein Individuum entwickelt hat, erheischt vom Beschauer eine geruhsame Betrachtung des Einzelnen, die wir uns angesichts der fabrikmäßigen Tüchtigkeit unserer modernen Einrichtungen allmählich abgewöhnt haben. Hier herrscht durchweg der heilige Ernst der ganz







HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE LEDERTAPETE: GOLD AUF ROTEM GRUNDE
AUSGEFÜHRT VON GEORG HULBE, HAMBURG

guten Handwerksarbeit, der uns über alles not tut, viel nötiger als die leichtflüssige Erfindung weiterer Ornamente. Wie Vogeler die Ausführung seiner Entwürfe bis ins einzelne sorgsam überwacht hat, so hat er auch auf die Auswahl des besten Materials streng gesehen.

Das Kleine und Feine, das sich hier aneinander reiht, vereinigt sich zu einem durchaus harmonischen Gesamtbilde. Die Maße von Tür, Wandgliederung, Tapetenmuster, Beleuchtungskörpern, Tisch und Stühlen klingen gut zusammen. Der Kronleuchter mit seinem Gehänge von Ketten und Leitungsdrähten scheint mir sogar ein Musterbeispiel dafür zu sein, wie man aus dem Zweckmäßigen Schönheit und Reichtum entwickeln möge. Nur gegen die Spiegelaufsätze der Kamine mit ihren allzumächtigen Rahmen, welche die Spiegelfläche unerwünscht verkleinern, möchte ich ein leises Bedenken erheben. Vielleicht mag ein strenger Richter auch an den beiden Sesseln der Bürgermeister etwas auszusetzen finden, an deren Armlehnen sich der Wundervogel zu einem reichlich schweren Balg von delphinartigem Umriß ausgewachsen hat. Doch das sind Einzelheiten, die am Ende kaum der Rede wert sein mögen. Einem sehr wesentlichen Erfordernis genügen die Stühle jedenfalls glänzend. Es sitzt sich wundervoll auf ihnen. Und das entscheidende Wort über die Form eines Stuhls hat eigentlich nicht unser Kopf, sondern unser — Körper zu sprechen.

Ueber das Weitere mögen die Abbildungen belehren. An jener Stelle sind auch die verschiedenen Firmen genannt, die unter der bewährten technischen Leitung des Hauses Heinrich Bremer in Bremen ausnahmslos das Beste geleistet haben, was unsere Zeit zu bieten vermochte. Alles in allem ist die Einrichtung ein Meisterwerk, unter Vogelers vielfältigen Schöpfungen vielleicht die vollendetste. Und mit besonderer Befriedigung muß es ihn und uns erfüllen, daß sie seinen Namen mit der ruhmwürdigsten Stätte bremischer Kunst verknüpft.

GUSTAV PAULI



HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE • GRIFF DER SEITENTÜR (VGL. S. 342)
IN GOLDBRONZEGUSZ AUSGEFÜHRT VON JOSEF SIHER, BREMEN

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

DIE MITGLIEDER DER „LEHR- UND VERSUCH-ATELIERS FÜR ANGEWANDTE UND FREIE KUNST, WILHELM VON DEBSCHITZ, MÜNCHEN“, AUF DER BAYERISCHEN JUBILÄUMS-LANDESAUSSTELLUNG NÜRNBERG 1906

Die „Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst“ traten zum erstenmal im Jahre 1903 mit einer Ausstellung ihrer Schülerarbeiten vor die Oeffentlichkeit.*) Seitdem hat sich das Institut sowohl in der Erweiterung seines Lehrplanes als auch in seinen Leistungen zu einer Reife entwickelt, die seinen Mitgliedern gestattet, auf der Bayerischen Jubiläums-Landesausstellung zu Nürnberg als eine Gruppe selbständiger Künstler mit einem eigenen Raume und einer Abteilung auf dem Friedhof zu debütieren.

Die Ausstellung wurde ermöglicht durch eine wesentliche Unterstützung von seiten des Ministeriums des Kgl. Hauses und des Aeußern, sowie des Kreisausschusses für

*) Vgl. »Dekorative Kunst«, Märzheft 1904.

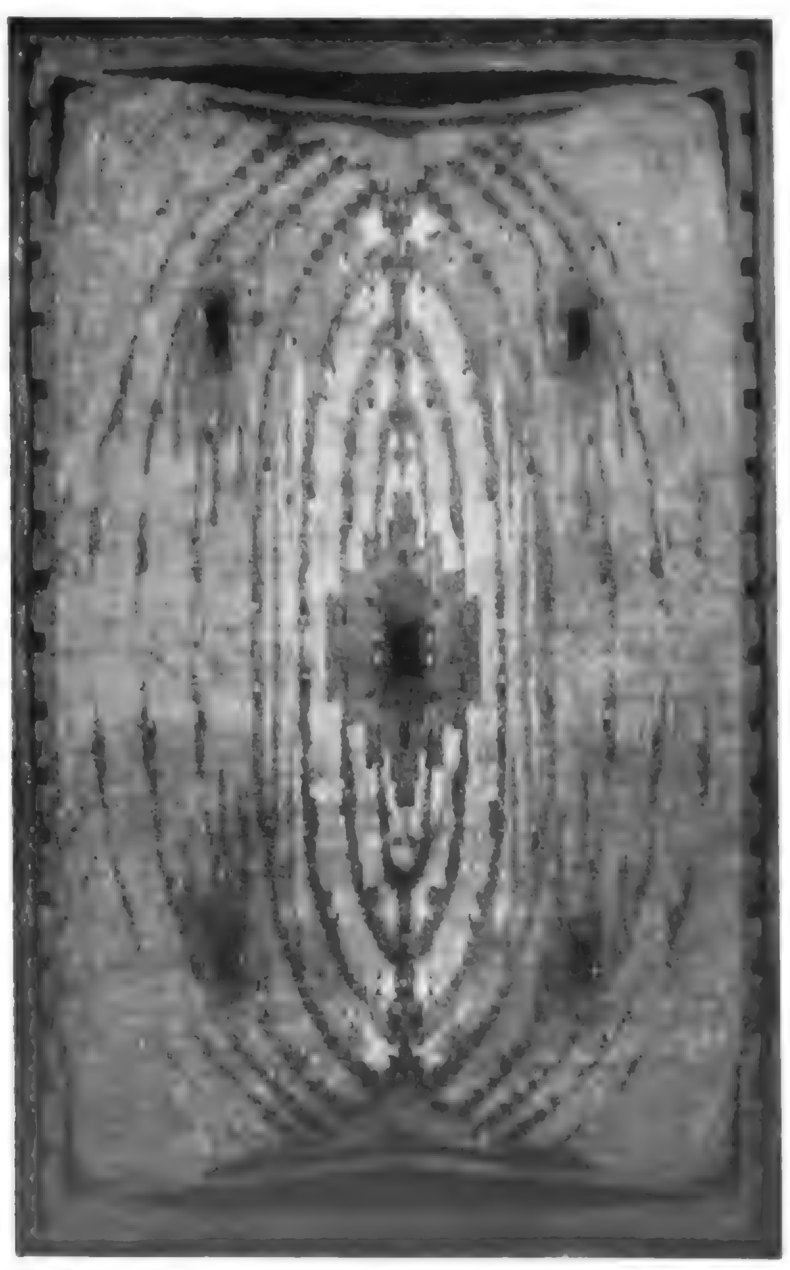


AUSSTELLUNGSRAUM — INNENAUSSTATTUNG VON FR. ADLER

Oberbayern. Das Gesamt-Arrangement der Ausstellung lag in den Händen des Institutsleiters WILHELM VON DEBSCHITZ, der in den Herren HERMANN LOCHNER und MAX PFEIFFER, letzterem als Mitglied des Arbeitsausschusses, wesentliche Unterstützung fand.

WILHELM VON DEBSCHITZ hat sich darauf beschränkt, einen Kronleuchter auszustellen. Diejenigen Lehrer des Instituts, welche ehemalige Schüler der Anstalt sind, haben sich mit größeren Arbeiten an der Ausstellung beteiligt. So hat FRIEDRICH ADLER die Ausgestaltung des Raumes übernommen, und HANS SCHMITHALS ist mit einem größeren Wandteppich vertreten. KARL SCHMOLL VON EISENWERTH hat ein dekoratives Wandgemälde ausgestellt. Er ist der Einzige, der erst seit kurzer Zeit der Gruppe als Mitglied und dem Institut als Lehrer angehört.

Die technische Ueberwachung der in der Lehrwerkstätte ausgeführten Metallarbeiten übernahm KARL JOH. BAUER. Auch unter den Arbeiten der übrigen Mitglieder, ehemaliger und jetziger Schüler des Institus, befindet sich eine große Anzahl nennenswerter Gegenstände, zu deren Erwähnung leider der Raum mangelt. Wir verweisen auf die zahlreichen Abbildungen in diesem Hefte. D. R.

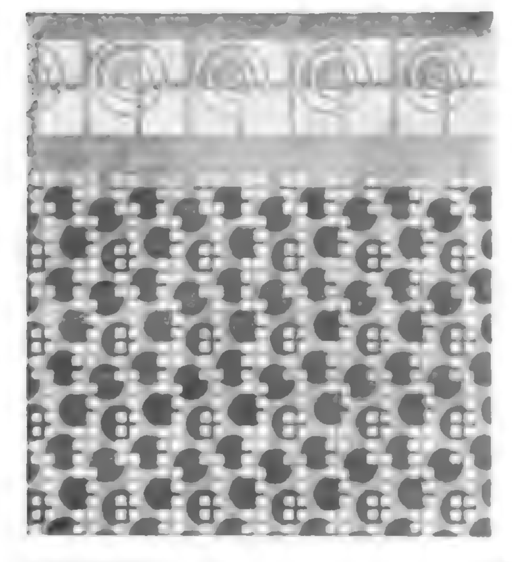


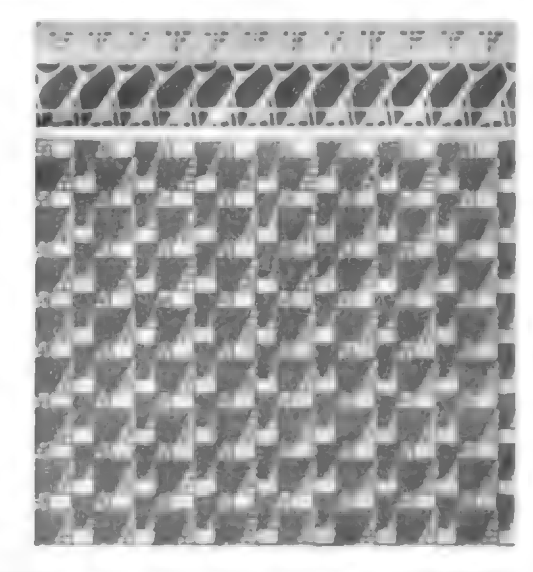
HANS SCHMITHALS — HANDGEKNÜPFTER TEPPICH
AUSFÜHRUNG: HAHN & BACH, MÜNCHEN



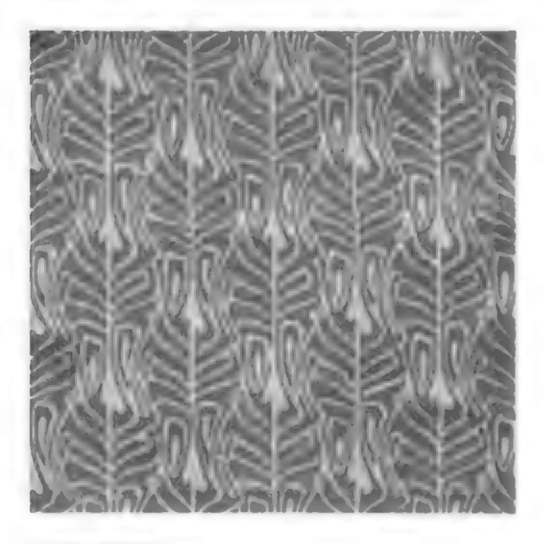


AUSSTELLUNGSRAUM DER „LEHR- UND VERSUCH-ATELIERS FÜR ANGEWANDTE UND FREIE KUNST, WILH. v. DEBSCHITZ“ ▪ AUSFÜHRUNG DER SCHREINERARBEITEN VON OSKAR MATTHES, DER MALERARBEITEN VON JOSEF URBAN, DER MOSAIKEN VON KARL ULE, ALLE IN MÜNCHEN ▪▪

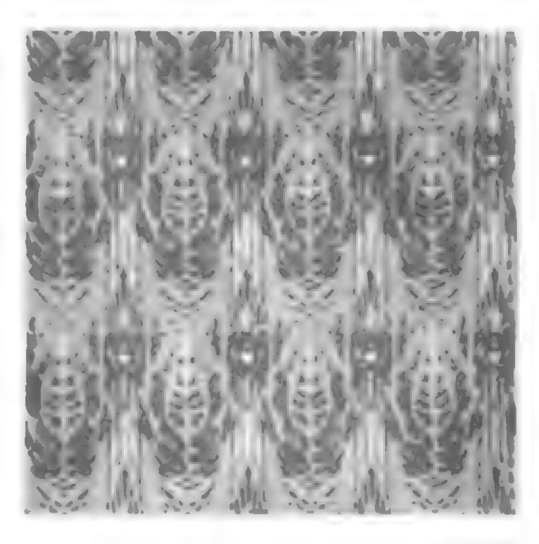




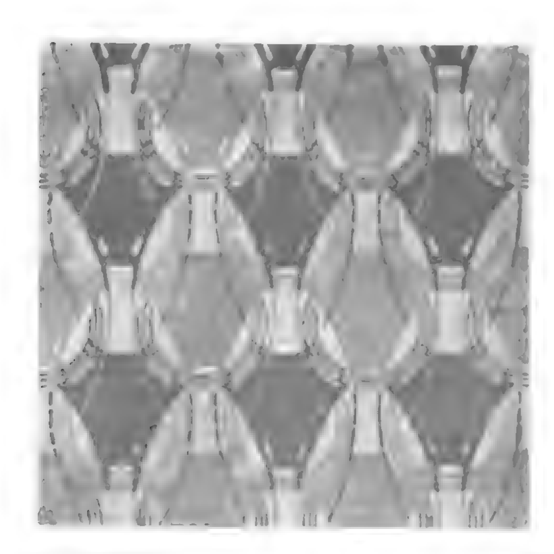
E. REINFELD SCHABLONIERTE TAPETEN K. WAENTIG







E. GREINERT T. JAHN

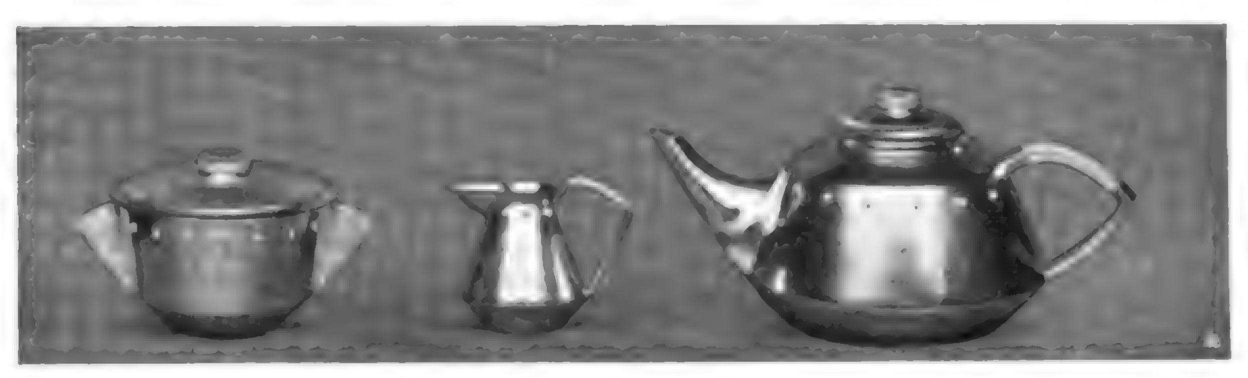




K. WAENTIG HANDDRUCK-TAPETEN B. GREVE
AUSGEFÜHRT IN DER WERKSTÄTTE DER „LEHR- UND VERSUCH-ATELIERS“



G. VON SCHNELLENBUHL • SERVICE — SILBER MIT EBENHOLZ UND PERLMUTTER



FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH • SERVICE — SILBER, ELFENBEIN MIT SILBEREINLAGEN UND OPALE

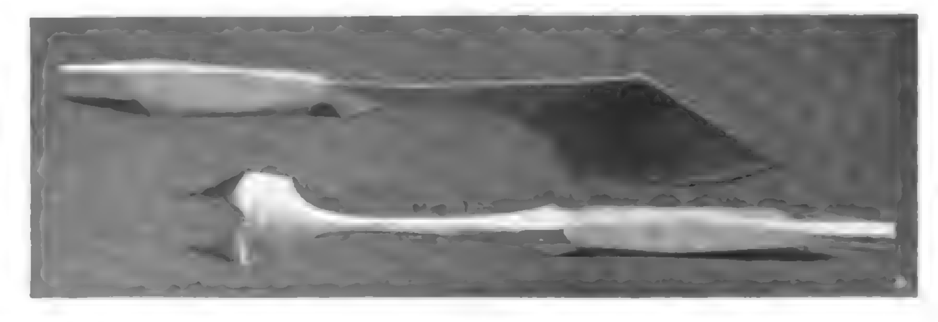


SILBERNES SERVICE — ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON M. VON ORTLOFF

AUSGEFÜHRT IN DER WERKSTÄTTE DER „LEHR- UND VERSUCH-ATELIERS"



O. REYNIER FISCH-BESTECK



SILBER MIT ELFENBEIN



1



2



3



4



5

GRAPHISCHE ARBEITEN: 1 RADIERUNG, 2 LITHOGRAPHIE, 3 FARBIGER HOLZSCHNITT VON O. BLÜMEL • 4–6 HOLZSCHNITTE VON R. VON HÖRSCHELMANN


BAYERISCHE JUBILÄUMS-LANDES-AUSSTELLUNG NÜRNBERG 1906



6



SEPP KAISER-BERLIN HAUS „HEIMELI“: SÜDANSICHT MIT EINFAHRT

DAS HAUS „HEIMELI“ IN LUZERN

Der Künstler, dessen hier abgebildetes Werk mir Veranlassung zu einigen betrachtenden Worten gibt, Architekt SEPP KAISER, gehört zu den jüngeren Berliner Künstlern, unter denen er sich langsam und sicher seine Stellung schafft, nachdem er zuerst als Architekt an der Hochbahn, durch seine Mitarbeit bei den modernen Wohnräumen von A. Wertheim und einigen Konkurrenzen mit Erfolg in die Oeffentlichkeit getreten ist. In der Villa des Herrn Dr. Andresen zu Luzern-Dreilinden hatte er das Glück einer höchst lockenden Aufgabe, die ihm erlaubte, seinen Gestaltungen den Stempel des Persönlichen ungehindert und ganz seinem Sinne nach zu geben; sie ist ihm deshalb auch außerordentlich gut gelungen.

Das Haus „Heimeli“ liegt auf einem der weichen grünen Hügelrücken, die das schöne Luzern in nächster Nähe reich umgeben, und auf die hinauf sich die neuen Villenquartiere, so die der Terraingesellschaft Dreilinden, ziehen, um den freien Blick über See und Land mit unmittelbarer Nähe der Stadt vereint zu haben. Für eine hierbei noch besonders günstige Situation, nahe dem Hügelkamme die glücklichste Orientierung und Silhouette zu bilden, war das eigentliche Problem, dem KAISER in interessanter Weise entsprach.

Es gibt in der Schweiz, namentlich in den stark von Fremden besuchten Teilen, eine ungeheure Menge von neueren Villen, die auf den lockenden Begriff des Chalet getauft, den Zusammenklang mit dem stets schönen Landschaftsbilde dadurch zu erzielen glauben, daß mit ungezählten, ausgesägten Holzarbeiten, unbenutzbaren Balkonen, unmöglichen Türmchen und Erkern mit Spitzen und tausend dünnem Aufputz eine ortsübliche Ländlichkeit markiert wird. Das hat sich an den herrlichsten Orten stimmungslos, häßlich und wahllos ausgebreitet, daß es eine Schande ist, zum Trotz der wundervoll kraftsichern alten Bauernhäuser, die vornehm und verachtend daneben stehen und den beschämendsten Maßstab für das künstlerische Unvermögen geben, das aber im übrigen durchaus sakrosankt ist.



SEPP KAISER-BERLIN HAUS „HEIMELI“: NORD-WEST-ANSICHT







SEPP KAISER-BERLIN HAUS „HEIMELI": EINGANG MIT ERKER

Architekten groß genug, um hier das alte Unheil zu verhüten. Und so schaut denn jetzt zum frohen Lobe beider ein ganz ungewohntes Haus mit frischer starker Silhouette und ungewohntem großen Dach mit einem kühnen Holzauslug über einfach geputzten Wänden farbig und lustig zwischen den schlanken Türmen der Hauptkirche hindurch auf die Passanten, die regelmäßig über die große Brücke an den See kommen, und schaut noch lang und weit über den See hinüber.

Das Charakteristische des Aeußeren ist die Ausbildung des ansteigenden roten Ziegeldaches, unter dem nach den zwei Hauptseiten hin alle Haupträume ihre Fenster auf See und Stadt richten, oben mit luftigem Holzwerk geziert, und das Auslugzimmer, dem ganz wundervollen allseitig ungehemmten Blick zuliebe, als Fortführung des Hauptgiebels geschaffen, das völlig organisch dem Hause angehört, aber doch mit kühn vorgeschobener Endigung seine Isolierung und Freiheit erhält. Das ist dann innen ein wirklich vergnüglicher, benutzbarer Raum des Hauses geworden, ein bequem zugängliches fensterblinkendes, geräumiges Zimmer, wohin verbannt zu werden, der Traum manches landschaftsdurstigen Poeten sein möchte, der sich dem Pilatus, Stanzerhorn und den anderen wackeren Berggenossen um ein klein Wesentliches näher gerückt dünken müßte als die armen ebenen Erdenwürmer, die unten am See alle Pracht nur mit nach oben gerichteten Blicken anschauen müssen.

Von nahem ist diese Farbigkeit des Eindrucks gesteigert; die Fenster sitzen frei, dem Innern entsprechend in der glatten Mauer, steinerne und holzverkleidete Hallen öffnen das Innere, wo es wünschenswert ist, doch ist der geschlossene Eindruck gewahrt, das

Es ist interessant, daß auch hier im besondern Falle an den Bauherrn unter Hinweis auf eine Bauverweigerung das offizielle Ersuchen erging, sich dem herrschenden Geschmack „im Namen der Vornehmheit des Viertels" anzuschließen und auf die neue freie Gestaltung des Entwurfs zu verzichten, da solch niedergehende Dächer, Wände ohne Aufputz und schräge Giebel sich nicht gehören und Nachbaren chokieren könnten.

Glücklicherweise war das Vertrauen des Bauherrn in die Kraft und Stilsicherheit des

Fachwerk ist lila gemalt, weiß die Wand und weiß die Fensterkreuze, und das rote Dach deckt alles mit kräftigem Tone. Von Ornament und Bildnerei ist Abstand genommen, eine Bereicherung sind Einmauerung von bunten Steinen in einfachen Flächen und der hammerrechte Kalkstein des Untergeschosses; besonders reizvoll ist der Eingang mit rundlichen Quadersäulen und buntbemalter runder Holzveranda unter weit vorgeschobenem Dache, die einem zwischengebauten Damenzimmer vorgelagert ist.

Sepp Kaiser, ein Schweizer, unweit dem Hause in Stans geboren, hat hier im wohlvertrauten Landschaftsbilde glücklich seine heimatlichen Empfindungen, die Vorliebe für einfaches Fachwerk und Verkleidung und weniges buntes Spiel in diesem Baue niedergelegt, und alles sitzt gesund und natürlich und ist aus der Anordnung der Innenräume entstanden.



SEPP KAISER-BERLIN — HAUS „HEIMELI“: ERKER

Auch hier, vor allem in einer gut dimensionierten Diele, die in halber Höhe das Damenzimmer aufnimmt, ist Farbigkeit der Holzbehandlung das wesentliche Moment. Hellblaues Fachwerk oben, eine Treppe, grün mit weiß und grau abgesetzt, ebenso das Paneel, mit weißem Wandputz macht einen freudigen Eindruck. Ein Speisezimmer zeigt rote Wände mit stilisierten Blumen darüber und braune Eichenmöbel mit Schwarz und Perlmutter. Ein Schlafzimmer, gelb mit orangefarbigem Fries, mit weißlackierten Möbeln, lila Vorhängen; ein Gartenzimmer mit anderem hellen Gelb, Hellblau und roten Möbeln und ähnlichen Türen usw.; alles gibt ländliche farbenfreudige Stimmung.

Und die vielen Einzelheiten, die Form des Gartens mit guter Benutzung des Terrains, mit Gartensitzen, Einfriedung mit reizvollen Gittern und einem Torüberbau sind in allen Teilen mit gleichem Geschick und Erfindungsreichtum behandelt und gelöst und erfreuen den, der im Bauwerk in allen Teilen die liebevolle Künstlerhand, sein Einleben in die Umgebung als Bestes sucht. Doch sind Aufwendungen an besondere Kunstmittel, wie Kostspieligkeit durchaus vermieden, und alles hält sich im Rahmen eines Landhauses mit dem Programm leichter Nutzbarkeit. Angesichts der einfach bewußten Architektur erübrigt sich die Frage nach Stil oder Neuheit,



SEPP KAISER-BERLIN HAUS „HEIMELI“: HAUSEINGANG



SEPP KAISER-BERLIN • HAUS „HEIMELI“: GARTENTREPPE MIT LOGGI





SCHLAFZIMMER: GELB MIT ORANGEFARBIGEM FRIES UND WEISZLACKIERTEN MÖBELN • • • • •
DIELE: WEISZER WANDPUTZ MIT HELLBLAUEM FACHWERK, TREPPE GRÜN, WEISZ UND GRAU

das Einleuchtende des Hauses erscheint mir als größter Vorzug, da es durchaus auf eigener persönlicher Gestaltung beruht. Vielleicht, daß der junge Künstler weiteren Aufgaben mit noch einfacheren Grundformen und Kombinationen gerecht werden und noch eindringlicher seine eigene Sprache reden wird.

Wir wären viel weiter, wenn solch gute ausgereifte und erlebte Dinge öfter das suchende Auge grüßten und dazu beitrügen, mit den falschen Ländlichkeits- und anderen Schablonen aufzuräumen, die allerorten und nicht nur als Schweizer Chalet sich breit machen. Also, daß wir wieder Freude haben können an unverdorbenen Landschaftsbildern, denen die Häuser sich einheitlich mitklingend einordnen, daß wir wieder Menschen um ihre schönen Wohnstätten beneiden können, die sie sich und uns zum Genusse errichteten.

Prof. CURT STOEVING

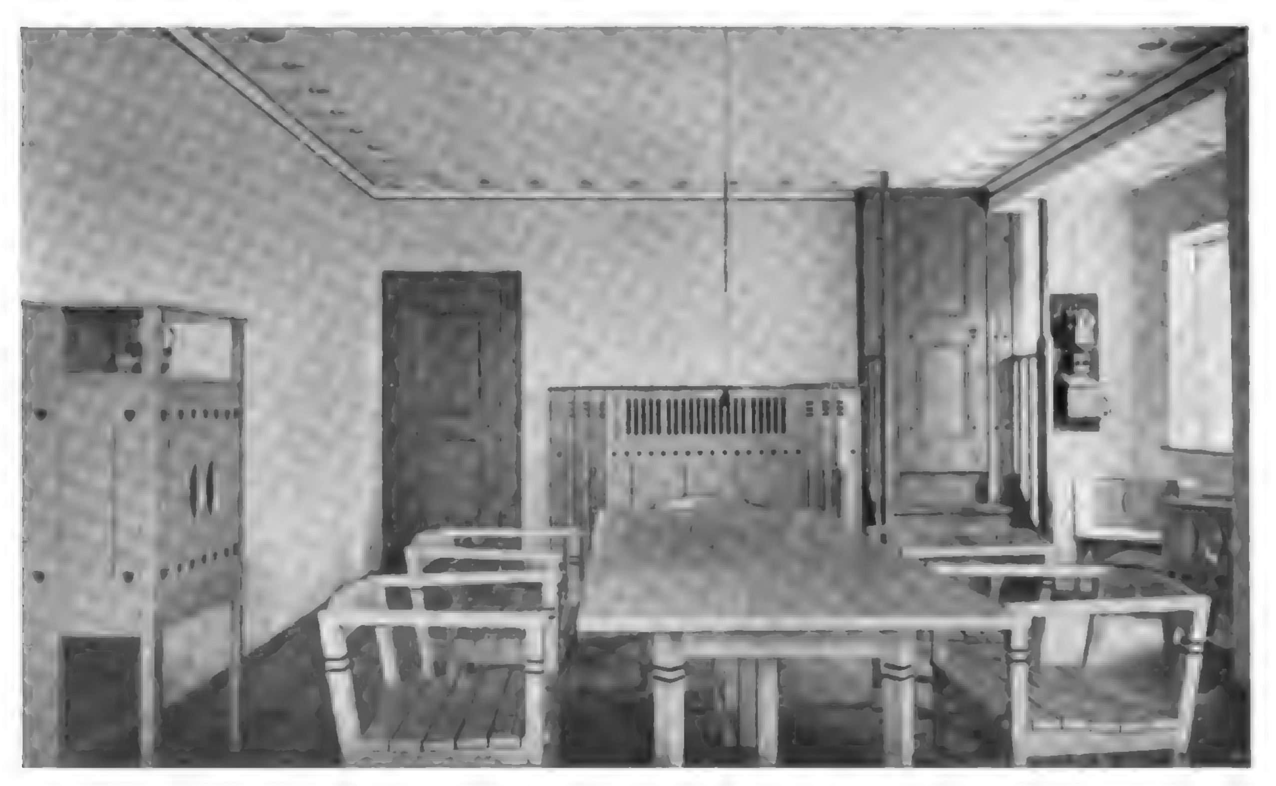
LESEFRÜCHTE:

Können ist die höhere Macht. Verstehen und selbständig untersuchen können, mitzuempfinden und nachzuempfinden vermögen, geht über alles mechanische Wissen weit hinaus.

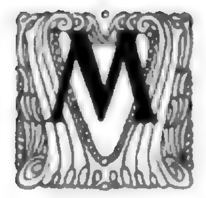
Alfred Lichtwark

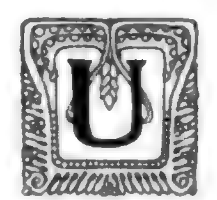


SPEISEZIMMER: WÄNDE ROT, BRAUNE EICHENHOLZMÖBEL MIT SCHWARZEN UND PERLMUTTER-EINLAGEN



GARTENZIMMER: GELB UND HELLBLAU MIT ROTEN MÖBELN

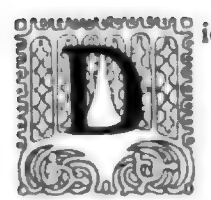






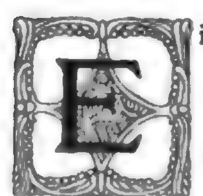
INITIALEN AUS VERÖFFENTLICHUNGEN DER VERLAGSBUCHHANDLUNG EUGEN DIEDERICHS IN JENA

PAUL HAUSTEIN-STUTTGART



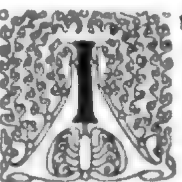
ie alten römisch-deutschen Kaiser nannten sich in ihrem schönen großen Titel mit Stolz „allezit merer des riches“, und wenn auch der eine oder andere seinem Nachfolger nur so und so viele Quadratmeilen weniger hinterlassen hatte, als er selbst ererbte, so wäre doch kein Kanzler in Verlegenheit gewesen, trotzdem zu beweisen, daß weiland Majestät desungeachtet ein „Mehrer des Reichs“ gewesen, indem er anderweitige reale oder ideale Güter der Nation geschenkt habe. —

Auch unter den modernen Künstlern und kunstgewerblichen Stilbildnern gibt es nicht wenige, die sich für gewaltige „Mehrer des Reiches“, und zwar des Reiches des Schönen, halten, obwohl ihre Eroberungszüge in unkultivierte Gebiete nicht selten mit Niederlagen endigen oder aber das, was sie gewonnen zu haben glauben, sich als ein seit Olims Zeiten unbestrittenes, wenn auch inzwischen vernachlässigtes Besitztum herausstellt.

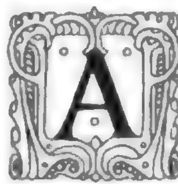


ine um so größere Freude müssen wir über alle jene haben, die von ihren Zügen in unbekannte Fernen mit wirklich wertvoller Beute heimkehren und dem Reiche des Schönen ganze Gebiete angliedern, die vorher keines Menschen Fuß zu betreten wagte. Das sind die einzig wahren „Mehrer des Reichs“, die ein Stück Landes nach dem andern gewinnen und durch ihre erfolgreiche Pionierarbeit das stolze Reich des Zukunftstiles mit aufbauen helfen. — —

Zu den hoffnungsvollsten Pfadfindern der neuen Richtung zählt der erst im 26. Lebensjahre stehende Paul Haustein, ein gebürtiger Sachse, der über München und Darmstadt seinen Weg nach Stuttgart genommen hat und nun seit mehr als Jahresfrist an den von Bernhard Pankok geleiteten „Kgl. Lehr- und Versuchswerkstätten“ der schwäbischen Residenz mit dem besten Erfolge wirkt. München und Darmstadt, man kann sich keine geeigneteren Zwischenetappen denken als diese beiden Städte, von denen jede in ihrer Art mit ihrer übereifrigen und erfolgreichen modernen Kolonie auf einen jungen Künstler mächtig einwirken und ihn zu ähnlicher Tätigkeit mitreißen muß.



n München war Haustein vorerst mehr ein Empfangender als ein Gebender, obgleich seine gesunde Eigenart ihn bereits davor bewahrte, sein Gefährte allzuweit in den ausgefahrenen Geleisspuren anderer zu führen; nach Darmstadt vollends kam er bereits als ein innerlich Gefestigter, dem auch die starke persönliche Note eines Olbrich nichts mehr anhaben konnte.



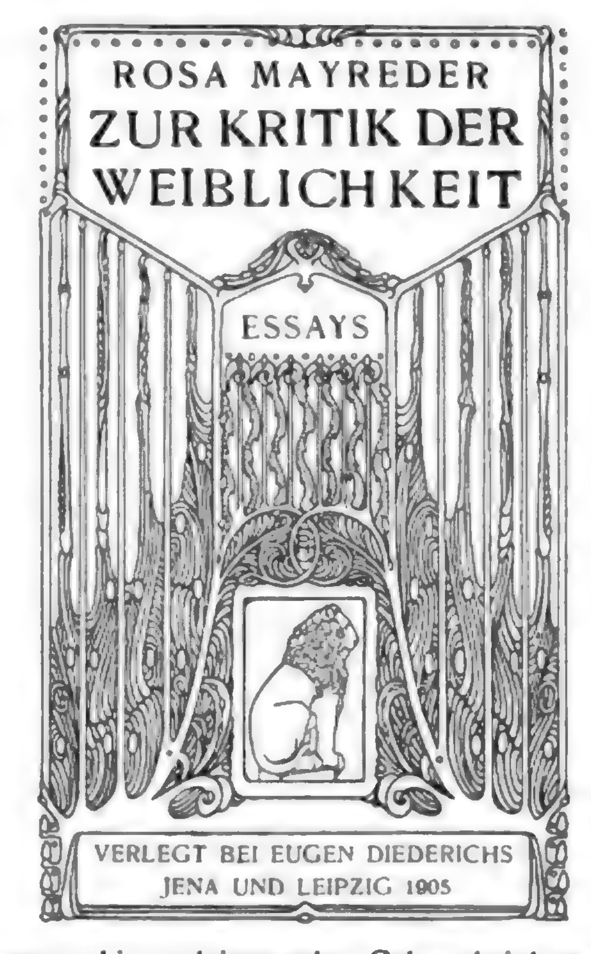
uffallend ist es, daß Darmstadt stets so tüchtige Kräfte zu gewinnen, aber fast nie lange zu halten vermag. Ob persönliche Gründe hierfür vorliegen, ob der genius loci die materiellen Verhältnisse der Beteiligten ungünstig beeinflußt, ob noch andere Veranlassungen hinzutreten, — es würde uns hier zu weit führen, solche Fragen zu erörtern. Stuttgart kann sich jedenfalls freuen, schon so bald Haustein gewonnen zu haben, dem in der allernächsten Zeit auch die Darmstädter Kolonisten Habich und Cissarz nachfolgen werden.

Das muß man dem Professor Bernhard Pankok lassen, daß er nicht nur einer unserer interessantesten Künstler, sondern daß er auch ein ganz vorzüglicher Organisator ist, der sich seine Mitarbeiter nicht nur sehr geschickt aus allen Gauen Deutschlands zu wählen versteht, sondern auch die gewiß noch seltenere Gabe besitzt, selbst heterogene Elemente in einer geschlossenen Gemeinschaft zusammenzuhalten. Irgend eine kleinliche Bevormundung

gibt es unter seiner Leitung nicht; jede künstlerische Individualität genießt das unbeschränkte Recht, sich ganz nach Herzenslust zu entfalten. Aber auch persönliche Eifersüchteleien und kleinlicher Neid sind in der Stuttgarter Kolonie — wenigstens bisher, hoffentlich auch in der Folgezeit — unbekannt und beeinträchtigen daher auch nicht die Schaffensfreude und Arbeitslust, in der alle miteinander freundschaftlich, aber rastlos wetteifern.

Was die noch jungen „Lehr- und Versuchswerkstätten" der schwäbischen Residenz bisher schon geleistet haben, ist geradezu erstaunlich. Mit Volldampf wird hier ohne Unterbrechung bis in die sinkende Nacht hinein gearbeitet, denn sonst wäre es nicht möglich, so schöne Erfolge auf allen Ausstellungen zu erzielen und so viele Aufträge in gediegener Weise zur Ausführung zu bringen. Jedenfalls kann man sich für die Weiterentwicklung keine bessere Schulung denken, als hier, wo es keine müßige Zersplitterung, sondern unausgesetzt zielbewußte Arbeit gibt. —

In diesem Milieu nun lebt und schafft HAUSTEIN das zweite Jahr, und die zahlreichen Arbeiten, die wir in diesem Hefte im Bilde veröffentlichen, sind nur ein Bruchteil dessen,





was er hier zu leisten schon Gelegenheit hatte. Für zwei Gruppen seines vielseitigen Repertoires hätte unser Künstler kaum einen geeigneteren Boden finden können, als die württembergische Landeshauptstadt, den Sitz einer mächtig entwickelten Möbelindustrie und Intarsiakunst einerseits und anderseits den Vorort des süddeutschen Verlagsbuchhandels. Hier ist nicht nur Sinn und Verständnis für gediegene Zimmereinrichtungen und für Buchschmuck vorhanden, sondern was noch wichtiger ist, hier ist die handwerkliche Tüchtigkeit gerade auf diesen Gebieten so gut entwickelt und so allgemein, daß man für seine Entwürfe nicht bangen muß, sondern a priori versichert sein kann, mit einer tadellosen technischen Durchführung rechnen zu können, selbst wenn man nicht nur die ersten Firmen heranzieht.

Die erste große Arbeit, die HAUSTEIN in seiner gegenwärtigen Stellung zu lösen hatte, sind die Innenräume im Hause des Fabrikanten BARTH in Ludwigsburg, instruktive Beispiele von vornehm-behaglichen Einrichtungen, modern im guten Sinne des Wortes, ohne aufdringliche Mätzchen, frei von jeglicher Effekthascherei, dem praktischen Bedürfnis in jeder Beziehung gerecht und doch dabei





DAMENZIMMER: POLIERTES NUSZBAUMHOLZ MIT INTARSIEN; POLSTERBEZÜGE AUS ROTEM SAFFIANLEDER
TISCH UND SCHRÄNKE AUSGEFÜHRT VON M. KOHLER, SITZMÖBEL VON ALFRED BÜHLER, STUTTGART

nichts weniger als nüchtern. Gerade in der fein abgewogenen Rückhaltung mit Schmuckmotiven tritt die innere Vornehmheit erst recht zutage. Das Wohnzimmer (Abb. S. 378 u. 379) ist in dunkelbrauner Eiche mit diskreter Schnitzerei ausgeführt; graubraunes Saffianleder deckt die Polsterungen der verschiedenartigen Sitzgelegenheiten, zum Teil auch die Tapezierernägel-Köpfe. Ueberall Solidität und Bequemlichkeit! Die uniforme „Garnitur" aus der „guten Stube" unserer Eltern und Großeltern hat längst dem vernünftigen amerikanischen Prinzip Raum gemacht; ein jeder mag sich jenen Sitz wählen, der seiner Gestalt oder Gewohnheit am besten entspricht und in dem er nach seiner Façon selig werden kann. Einen verwandten Charakter atmet das Eckarrangement des Arbeitszimmers (Abb. S. 379); auch hier vereinigt sich Eiche mit Lederkissen, nur ist die Farbe hier grün, sowohl bei den eingeriebenen Holzteilen, als auch beim antikgrünen Ueberzug.

Im ausgesprochenen Gegensatz hierzu ist das Speisezimmer (Abb. S. 380) in poliertem, lichtem Natur-Eschenholz gehalten, mit zarten Intarsien in grauem Ahorn und handgetriebenen Messingbeschlägen. Einfache, fast allzu einfache Geradlinigkeit und Rechtwinkligkeit, sowie das Binsengeflecht der Stühle mit den zu hohen Rücklehnen — ein seit dem 17. und 18. Jahrhundert für die meisten Speisezimmer typisches Moment ohne innere Berechtigung, ja sogar nicht ohne Nachteile — kontrastiert entschieden zu jenen Räumen, in die man sich sofort nach dem Aufheben der Tafel zurückzuziehen pflegt. Das sehr gut gegliederte dreiteilige Büfett, das als gutes Gegenbeispiel den vielfachen auch „modernen" zusammengewachsenen Möbelkombinationen entgegengestellt werden sollte, knüpft mit seiner umlegbaren Türplatte an die Konstruktion der „Kredenzen" unserer Eltern an; namentlich für Mietswohnungen wäre ein derartiges Möbelstück geradezu als Ideal zu bezeichnen. — Auch der Beleuchtungskörper des Zimmers — in Metall und Glas — paßt in seiner Zierlichkeit zum Ganzen; aber muß denn die Klingelschnur des elektrischen Haustelegraphen überall so provisorisch unfertig herunterhängen? Wann wird man denn endlich einmal dieses nützliche Ding mit dem Kronleuchter, namentlich mit der Speisezimmerkrone organisch verbunden zusammenkonstruieren? —

Auch das Schlafzimmer (Abb. S. 381) ist licht und freundlich in der Stimmung; das polierte Naturkirschbaumholz hebt sich von dem tiefgrünen Hintergrund der Wand sehr günstig ab; die Metall-Geländerhandhaben der beiden Hocker sind keine üble Neueinführung. Besonders bemerkbar in diesem Raum ist das nette Zwischengesimsornament, da hier zum erstenmal der Schablonenstuck zur Ver-



SCHREIBTISCH AUS DEM DAMENZIMMER • • • AUSGEFÜHRT VON M. KOHLER, VERGLASUNG VON JAHN & FLUCK, BEIDE IN STUTTGART

wendung gelangte, eine neue Technik, in welcher HAUSTEIN in Verbindung mit der Stuttgarter Firma FRIEDRICH ROCK schon sehr schöne Versuche gemacht hat.

Speziell die letzte, vom Württembergischen Kunstgewerbeverein im Stuttgarter Landesgewerbemuseum im Februar 1906 veranstaltete HAUSTEIN-Ausstellung, die die wesentlichsten neuesten Arbeiten dieses Künstlers in geschickter Zusammenstellung vorführte, bot einige treffliche Proben in dieser haltbaren und wohlfeilen und doch sehr wirkungsvollen Technik. Namentlich zwei große Plafonds (Abb. S. 388), von denen der eine für eine Schwarzwaldvilla in Höfen entworfen ist, verdienen besondere Hervorhebung. Hier findet man all die hübschen kleinen und zierlichen Motive wieder, die wir aus den graphischen Arbeiten Hausteins bereits kennen und liebgewonnen haben.



ARBEITSTISCHCHEN UND SESSEL AUS DEM WOHNZIMMER (VGL. S. 379)
AUSGEFÜHRT VON DER MÖBELFABRIK ALFRED BÜHLER, STUTTGART

Im BARTH'schen Hause in Ludwigsburg ist auch noch die Küche — hellgrau lackiert, mit gelben Opalescentglas-Medaillonstreifen in den Kathedralverglasungen (vgl. S. 383) — und die Vorplatz-Garderobe — weiß lackiert, mit blanker Messingmontierung und Mattenhintergrund (Abb. S. 382) — von HAUSTEIN, und alles zusammen kostet inklusive Künstlerhonorar, wie wir verraten können, bei gediegenster handwerklicher Arbeit nur 9000 Mark, also nicht halb so viel, als größere Firmen für derartige Aufträge zu berechnen pflegen, obwohl es sich hier doch um individuelle, nur in einem einzigen Exemplare ausgeführte, künstlerische Arbeiten handelt. Es mußte dies einmal ausdrücklich bemerkt werden, da sich leider noch so viele, selbst wohlhabende Persönlichkeiten aus Furcht vor übermäßigen Rechnungen scheuen, mit unseren ersten Innenraum-Künstlern in direkte Verbindung zu treten und lieber Dutzenderzeugnisse zu höheren Preisen in Kauf nehmen.



Auf der letzten Stuttgarter HAUSTEIN-Ausstellung war auch ein Damenzimmer zu sehen, das noch zum Hause BARTH gehört (Abb. S. 376 u. 377). Poliertes Nußbaumholz mit schlichten Intarsien und rotes Saffianleder geben hier den Charakter an. In der Gesamtanlage des Schreibtisches und in den Sitzmöbeln findet man hier manche Motive, die der späteren Biedermeierzeit nicht unähnlich sind. Und doch ist dies nur ein zufälliges Zusammentreffen, denn die bewußte Biedermeierei ist der Stuttgarter Künstlerkolonie zum Glück



WOHNZIMMER: DUNKELBRAUNES EICHENHOLZ MIT POLSTERBEZÜGEN AUS GRAUBRAUNEM SAFFIANLEDER



ECKE DES ARBEITSZIMMERS: DUNKELGRÜNES EICHENHOLZ MIT ANTIKLEDERBEZUG
AUSGEFÜHRT VON DER MÖBELFABRIK ALFRED BÜHLER, STUTTGART



SPEISEZIMMER: WEISZES ESCHENHOLZ MIT INTARSIEN AUS GRAUEM AHORN UND MESSINGBESCHLÄGEN, SITZMÖBEL MIT BINSENGEFLECHT • AUSFÜHRUNG VON FRIEDRICH MAYER U. ALFRED BÜHLER, BEIDE IN STUTTGART





SCHLAFZIMMER: POLIERTES KIRSCHBAUMHOLZ • AUSGEFÜHI
WANDVERZIERUNG IN FLACHRELIEF AUSGEFÜHRT VO



ganz fremd. Aeußerlichkeiten aus den Tagen unserer Großeltern zu kopieren, wie dies heutzutage auf Schritt und Tritt wahrnehmbar ist, muß als ein großer Fehler betrachtet werden. Aber deswegen braucht man keineswegs blind zu sein gegen manche, ungemein praktisch-konstruktive Lösungen, welche die bequemen Biedermeierleute für verschiedene Objekte des bürgerlichen Haushaltes gefunden haben.

Der köstlichste Innenraum, den HAUSTEIN in der letzten Zeit geschaffen, wanderte aus seiner Stuttgarter Ausstellung zur Ausstellung nach Köln, wo man ihn erst recht verstehen wird. In Stuttgart konnte man nur die behagliche Stimmung der Beschaulichkeit genießen, aber man wußte noch nicht, daß dies, von Alfred Bühler in Stuttgart tadellos hergestellte Interieur dazu bestimmt ist, in Köln die Ausstellung des JOSEPH SATTLER-Kabinetts, also einer Schwarz-weiß-Kunst-Gruppe zu bilden. Daher die lichte Stimmung des weißen, polierten Eschenholzes, daher die lichte Färbung des gebeizten, diskret handvergoldeten Leders, dessen Umrisse nur durch schwarze Knopfleisten gehoben werden (Abb. S. 392). Der einzige kräftige Farbenakkord beschränkt sich auf den kleinen Dreieckzwickel des Mittelpostamentes, dessen Ornament Perlmutter, Zitronenholz, Ebenholz und Ahornholz in verschiedenen Tönen aufweist und zu der Handvergoldung der darunter liegenden Lederfüllung hinüberleitet (Abb. S. 391). Sonst brachte nur die originelle Fensterverglasung mit dem energisch zitronengelben Mittelfeld und die rotbraune Vase auf dem Postament Leben und Farbenfreude. In Köln wird das Interieur zum Teile anders wirken, da statt der provisorischen, gefältelten Wandbespannung ein grauweißes Textilmuster mit grau-weiß-gelber Bordüre (Abb. S. 389) noch eine reichere Gliederung besorgen wird.

Die letzte HAUSTEIN-Ausstellung machte uns noch mit anderen Textilarbeiten bekannt, die teils von den Münchner „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk", teils von Marie Weygandt in Darmstadt ausgeführt waren. Noch interessanter aber waren die Lincrustaarbeiten von Gerhard & Co. in Höchst, darunter namentlich ein Muster für eine Wendeltreppe (Abbild. S. 389) und einige feine Ledermappen und Bucheinbände, die ein würdiges Seitenstück zu den bekannten sonstigen Buchschmuckbestrebungen dieses Künstlers bilden.

Um die tatsächlich sehr anerkennenswerte Vielseitigkeit HAUSTEINS richtig beurteilen zu können, dürfen aber auch



VORPLATZ-GARDEROBE • WEISZ LACKIERTES HOLZ MIT MESSINGSTANGEN UND MATTENBESPANNUNG • AUSGEFÜHRT VON M. KOHLER IN STUTTGART • • • •

seine kunstgewerblichen Schöpfungen auf anderen Materialgebieten nicht übergangen werden, wie seine Standuhren in intarsiertem Holz und in Metallmontierung (Abb. S. 386), seine Kännchen aus Zinn und Nickel, seine Schmucksachen, z. B. das emaillierte Silberschildchen des Großherzogs ERNST LUDWIG von Hessen, das zur Erinnerung an die Darmstädter Ausstellung von 1904 zur Verteilung gelangte (Abb. S. 387), wie auch die größeren Metallarbeiten, z. B. das in Messing getriebene Firmenschild von OTTO ERDMANN jun. (Abb. S. 391), und ganz besonders seine Entwürfe für die Keramik.

Hier sind zwei Gruppen zu unterscheiden: Wächtersbacher Steingut und Oberhessische Bauerntöpfereien; namentlich auf die letzteren hat HAUSTEIN befruchtend eingewirkt. (Abb. S. 384 u. 387.) Es ist gewiß für eine Individualität, die doch hauptsächlich verwöhnteren Ansprüchen zu genügen hat, nicht leicht, sich plötzlich in das primitive Kunstempfinden der schlichtesten Kreise hineinzuversetzen und mit den einfachsten Mitteln der Technik — freigeformte und aufgelegte Ornamente, sowie Dekor mit dem Malhorn — Wirkungen hervorzuzaubern, die einer alten absterbenden Hausindustrie neues Leben einzuflößen imstande sind und Aussicht haben, von einfachen ländlichen Töpfermeistern verstanden, beherrscht und weitergebildet zu werden. Gerade das Einfachste, auch der simplen Volksseele Begreifliche ist in der Regel das Schwierigste. Aber auch auf diesem Gebiete hat sich HAUSTEIN voll bewährt; gut gestimmte, kräftige Farbenglasuren und ein System verschiedener Pünktchen, Fleckchen oder Strichlein — nicht zu viel und nicht zu wenig — beleben die gut entworfenen Gebrauchsformen in liebenswürdig anheimelnder Weise. Man beachte besonders die Rauchgarnitur und das Teeservice mit dem Herzdekor.

Auf einer alten Mügelner Bauernschüssel vom Jahre 1806 kann man den, für gewisse Bezirke aus HAUSTEINS Heimat gewiß recht bezeichnenden Vers lesen: „Sauerkraut ist eine Plage — dieses hat man alle Tage“ (Kurzwelly bei Wuttke, p. 511). Dieser Herzenserguß des offenbar schwergeprüften sächsischen Töpfermeisters von anno dazumal läßt aber auch eine symbolische Deutung im höheren ästhetischen Sinne zu: Das Alltägliche wird uns zum Ueberdruß, und wir sehnen uns nach Abwechslung; wir verlangen auf der uns dargebotenen „satura“ nicht nur eine Steigerung,



KÜCHENSCHRANK • HELLGRAU LACKIERTES WHITE-WOOD-HOLZ MIT KATHEDRALVERGLASUNGEN • AUSGEFÜHRT VON M. KOHLER IN STUTTGART • • • •







OBERHESSISCHE TÖPFEREIEN • AUSGEFÜHRT VON FRIEDRICH SCHIEBELHUTH (1. 5. 6), LEONHARD BAUER (2. 3. 4. 8. 9), BEIDE IN LAUTERBACH (HESSEN), UND H. SEIM (7), HOMBERG A. D. OHM • • •



ZINNGERÄT • AUSGEFÜHRT VON GERHARDI & CO., LÜDENSCHEID (WESTFALEN)

eine Erhebung über das Gewöhnliche, sondern ganz besonders eine Berücksichtigung der alten Fundamentalforderung aller Kunst: Variatio delectat.

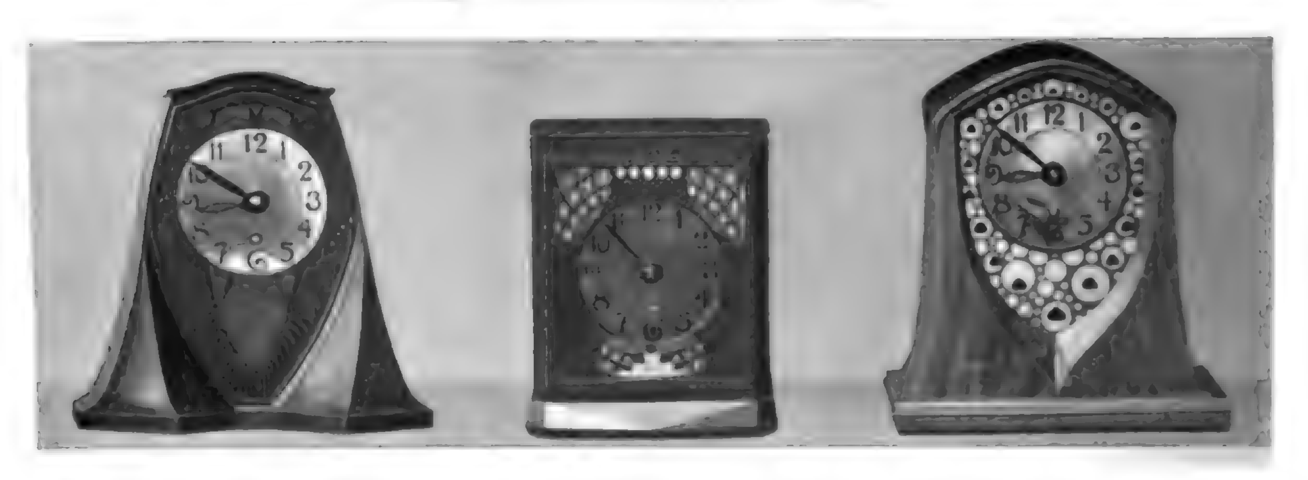
Und nun gar in stilbildenden Zeitläufen lechzen wir nach Mannigfaltigkeit und größter Variationsfähigkeit, um aus der Fülle des von allen Seiten Dargebotenen allmählich jene Elemente wählen zu können, die uns nicht vergänglich erscheinen, sondern wirklich brauchbare Bausteine sind, aus denen das ersehnte Gebäude des Zukunftstiles mit der Zeit errichtet werden kann. Und aus diesen Gründen freuen wir uns auch der so reichlich quellenden Arbeitskraft und Schaffenslust eines PAUL HAUSTEIN.

GUSTAV E. PAZAUREK-Stuttgart





RAUCHSERVICE UND VASE • AUSGEFÜHRT VON LEONHARD BAUER, LAUTERBACH (OBERHESSEN)



DREI UHREN IN VERSCHIEDENFARBIGEN HOLZERN MIT INTARSIEN AUSGEFÜHRT VON DEN „DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST"



STANDUHR IN POLIERTEM EICHENHOLZ MIT INTARSIEN AUSGEFÜHRT VON SIMON VOLZ, STUTTGART



STANDUHREN, IN KUPFER AUSGEFÜHRT VON GERHARDI & CO., LÜDENSCHEID (WESTFALEN)











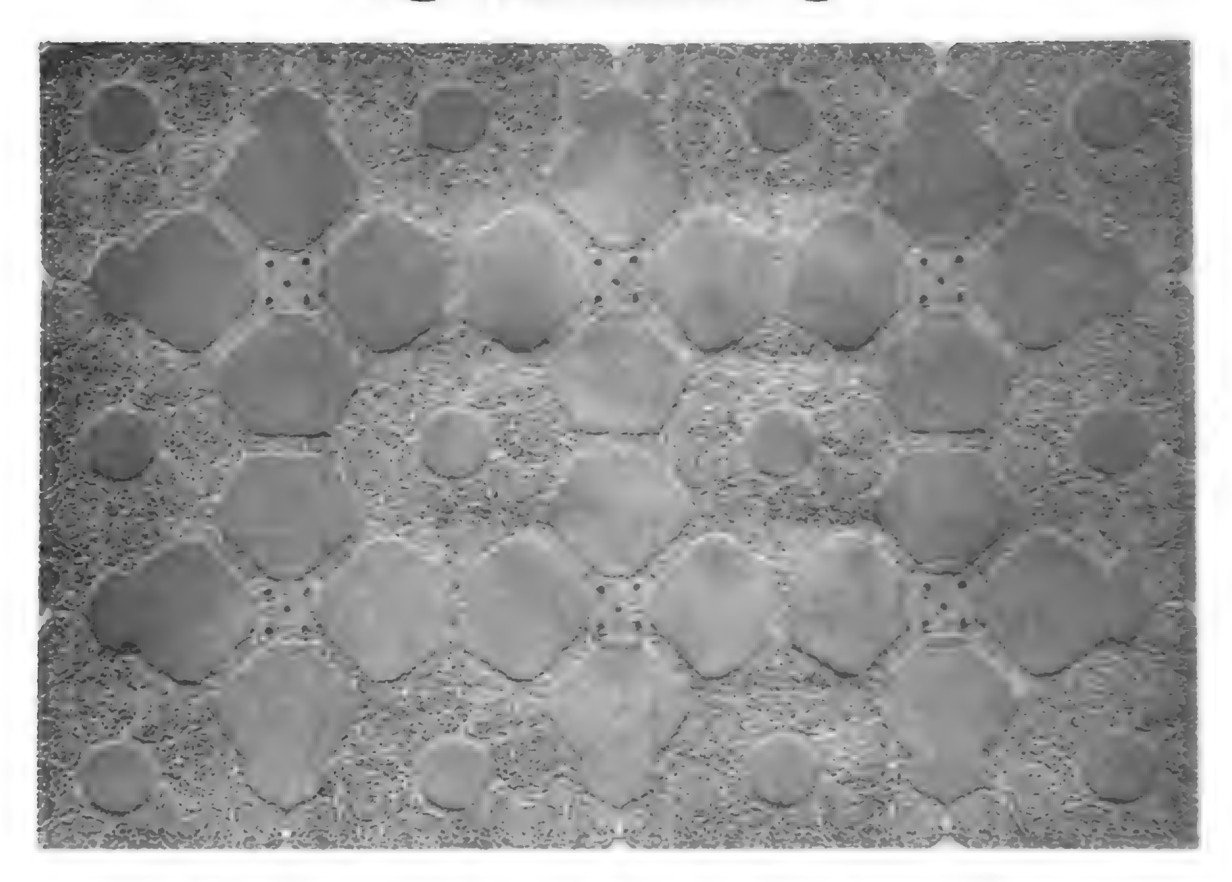
OBERHESSISCHE TÖPFEREIEN
AUSGEFÜHRT VON
LEONHARD BAUER
UND
FRIEDRICH SCHIEBELHUTH,
BEIDE IN
LAUTERBACH (HESSEN)

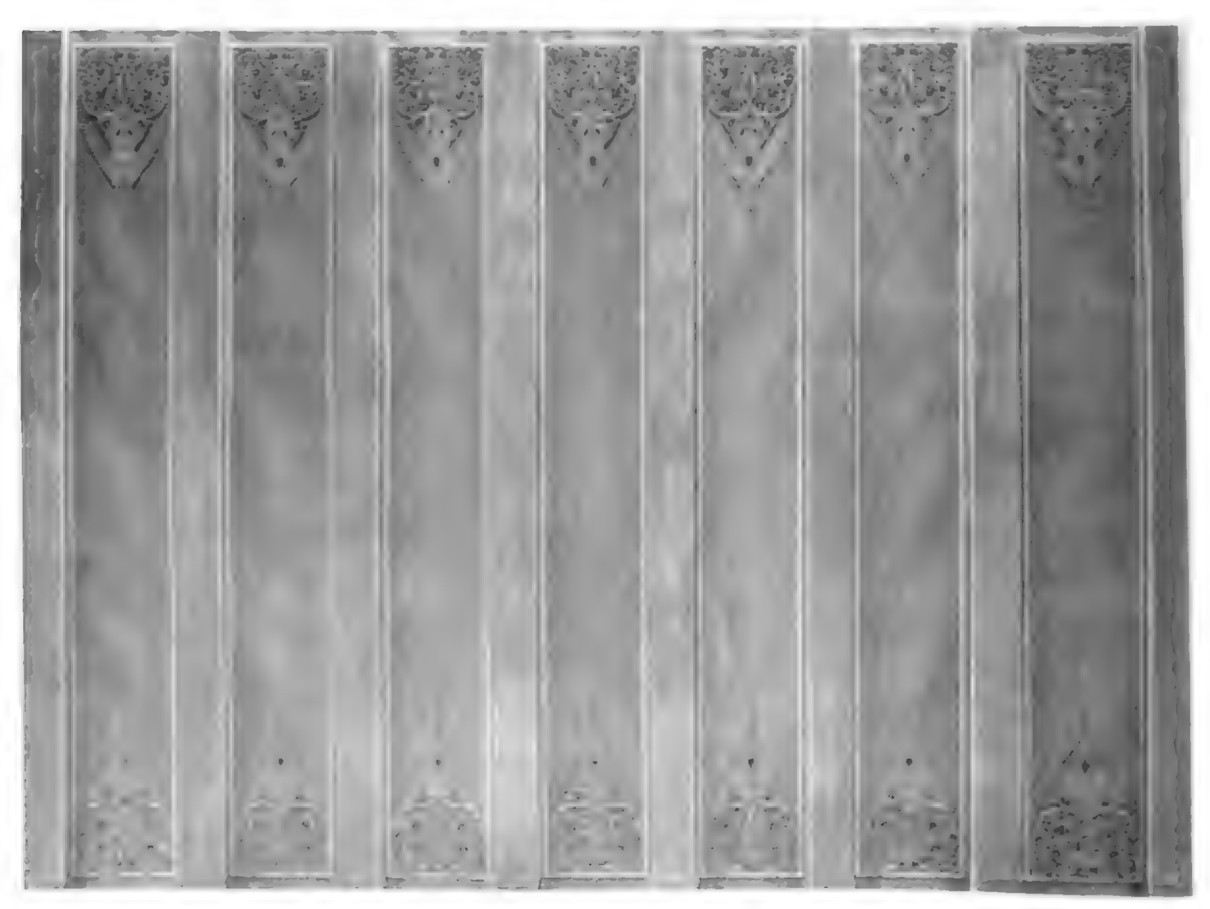


ERINNERUNGS-
ZEICHEN,
IN SILBER GE-
PRÄGT UND
EMAILLIERT,
DEN BETEILIG-
TEN AN DER AUS-
STELLUNG AUF
DER MATHIL-
DENHÖHE,
DARMSTADT 1904
VOM GROSZ-
HERZOG ERNST LUDWIG VON HESSEN GESTIFTET



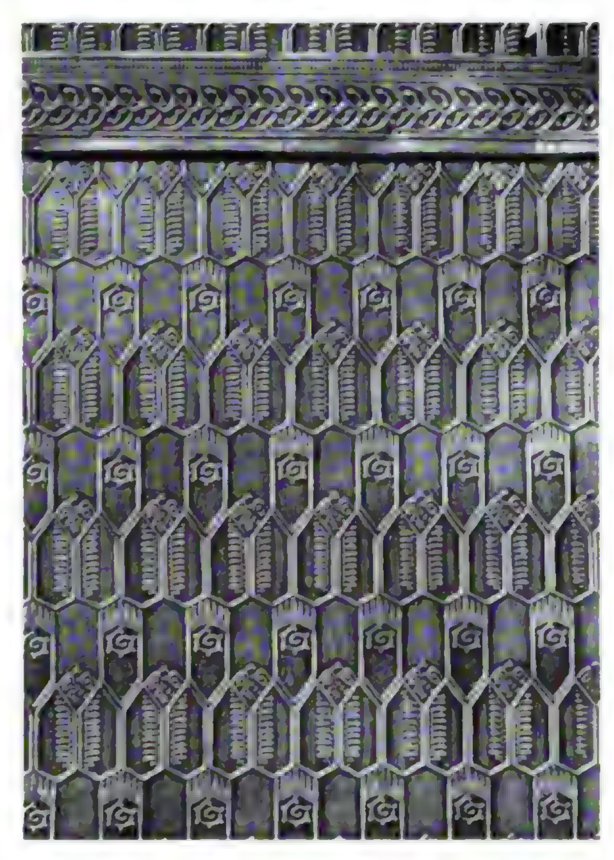
SILBERNES KAFFEE- UND TEE-SERVICE



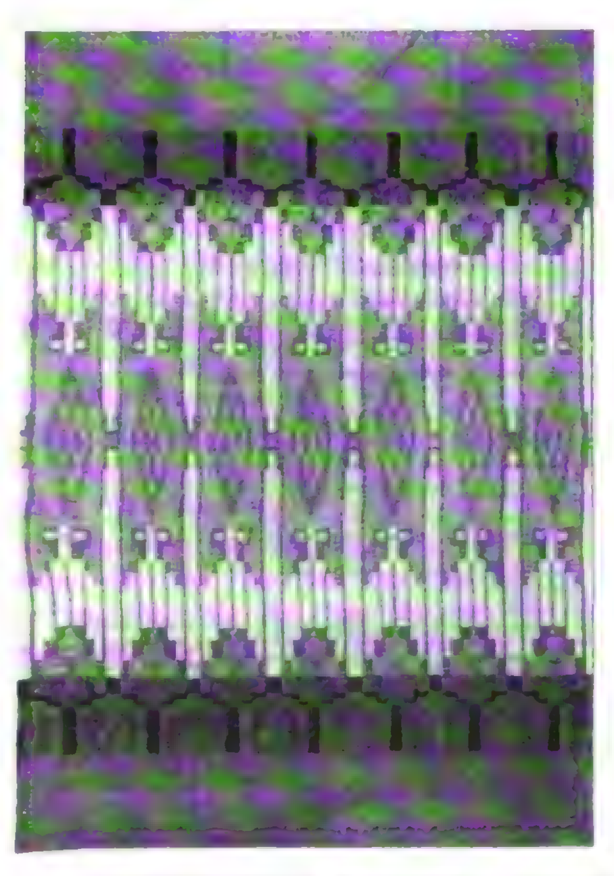


DECKEN, IN FLACHRELIEF AUSGEFÜHRT VON FRIEDRICH ROCK, STUTTGART



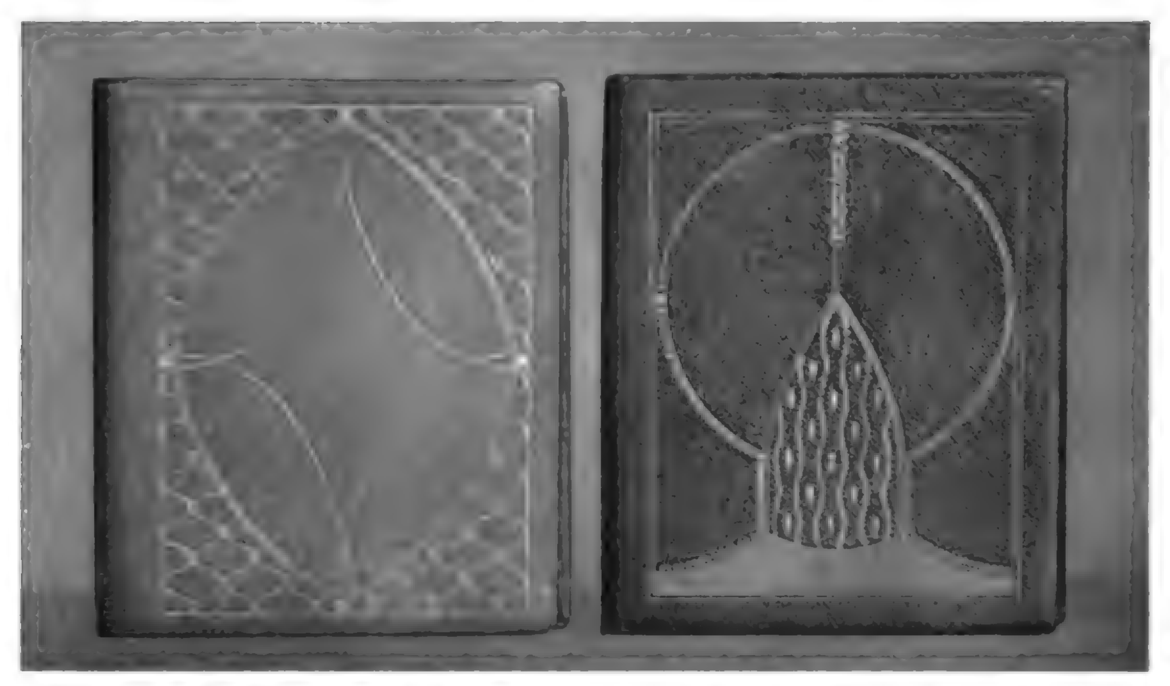


LINCRUSTA • AUSGEFÜHRT VON DEN LINCRUSTAWERKEN „PALLAS-MARKE" GERHARD & CO., HÖCHST A. M.





WANDBESPANNSTOFF MIT BORDÜRE • AUSGEFÜHRT VON FERDINAND STEIN, ALSFELD (OBERHESSEN)



SCHREIBMAPPEN MIT HANDVERGOLDUNG • AUSGEFÜHRT VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK", MÜNCHEN



SILBERNER ANHÄNGER M. AMETHYSTEN U. MONDSTEIN KORALLENKOLLIER MIT IN SILBER GETRIEBENEN TEILEN
AUSGEFÜHRT IN DEN KGL. LEHR- UND VERSUCHS-WERKSTÄTTEN, STUTTGART

WERKSTAETTEN FUER
HANDWERKSKUNST
OTTO ERDMANN JUNIOR

IN MESSING GETRIEBENES FIRMENSCHILD • AUSGEF. IN D. KGL. LEHR- U. VERSUCHS-WERKSTÄTTEN, STUTTGART

DETAIL DES POSTAMENTS IM KÖLNERAUSSTELLUNGSRAUM: WEISZES ESCHENHOLZ MIT REICHER INTARSIA



FÜLLUNG GESCHNITTENES LEDER MIT HANDVERGOLDUNG • AUSGEFÜHRT V. ALFRED BÜHLER, STUTTGART

MOBEL FÜR DAS GRAPHISCHE KABINETT VON JOSEPH SATTLER AUF DER DEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN KOLN 1906: POLIERTES WEISZES ESCHENHOLZ MIT HELLGRÜNEN LEDERBEZÜGEN • AUSGEFÜHRT VON ALFRED BÜHLER, VERGLASUNG VON JAHN & FLÜCK, BEIDE IN STUTTGART





Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

DIE DRITTE DEUTSCHE KU
DRESD

Den Scheitel der Wellen, in denen sich der Rhythmus einer künstlerischen Entwicklung in früheren Jahrhunderten vorwärts bewegt, bezeichnen für uns die Momente, wo eine Kirche gegründet oder geweiht, ein Gemälde gestiftet, ein Reliquienschrein übergeben wurde. Das Unpersönliche, das in solcher Historie liegt, weicht erst im 14. und 15. Jahrhundert dem Biographischen: aus der Kunstgeschichte wird die Künstlergeschichte. Das einzige Frankreich wagte es, über die Rolle, die den einzelnen Individuen in dem Strom künstlerischen Schaffens und Empfindens zufiel, die Regierungszeit seiner Monarchen als Generaletappen der Kunstgeschichte zu statuieren. Den letzten dieser kolossalen Meilensteine erblicken wir in Napoleon, dem Herrscher des Empire. Und wie ungewöhnlich eng die Bande des politischen Lebens sich dort mit denen der Kunst verflochten, lehren die Namen Directoire und Konsulat als Bezeichnungen bestimmter, scharf zu umgrenzender Stileinheiten nicht nur der Architektur, sondern auch der dekorativen Künste.

Einer so gewaltigen Umwälzung wie der, die in dem Eintreten des Kunstgewerbes als selbständiges Gebiet in das Bewußtsein der Masse liegt, war es vorbehalten, auch ein selbständiges System der Gliederung für dessen geschichtlichen Werdegang einzuführen. Das Neue hat sich mit so überraschender Spannkraft Bahn gebrochen, hat in kurzer Zeit so viele Individualitäten in stürmischem Anprall mit sich gerissen, daß die Lebensphasen des einzelnen in dem ungeheuren Strom verschwanden. Mit fieberhafter Eile wurde das kaum Vollendete auf die Bühne des Zeittheaters gezerrt. Längst war ja die enge persönliche Berührung des Schaffenden mit dem Publikum einem, man möchte sagen, großindustriellen Betriebe gewichen. Jetzt, wo die Beteiligung von Handwerkern, Unternehmern, Fabrikanten aller Art einen frischen Zug kaufmännischen Geistes in die schon arg zerschlissenen privatwirtschaftlichen Betriebe der Ateliers brachte, zögerte man nicht, dem Schau- und Kaufbedarf mit allen nur irgendwie brauchbaren Mitteln zu dienen. Die Zeit der Warenhäuser brachte auch die Epoche der großen Fachausstellungen, und das neue Kunstgewerbe eignete sich mit besonderer Virtuosität diese Produktionsform an. Denn diese

jene ersteren in befriedigender Weise beantwortet, wird sie über die kurze Spanne ihres Daseins hinaus als eine Leistung angesehen werden können, auf die Deutschland Ursache hat, stolz zu sein.

* * *

Die beiden ersten deutschen Kunstgewerbe-Ausstellungen haben in den Jahren 1876 und 1888 in München stattgefunden. „Unserer Väter Werke" war das Losungswort der ersten. Die deutsche Renaissance war sieghaft am Himmel unserer kunstgewerblichen Ideale aufgezogen. Literarisch hatte sie schon ihre Auferstehung gefeiert; nun brach die Schar der Musterzeichner über die Museen herein, und das Kartuschen- und Rollwerk wurde das alleinseligmachende Ornament. Das alles geschah auf ehrlich patriotischem Hintergrund. Man fühlte sich in einer Zeit, da sich das Bürgertum als die Macht und den Kern der Nation wiedererkannte, nahe verwandt mit jenen bürgerlichen Deutschen, die im Zeitalter der Reformation und ihrer beginnenden Kämpfe um den geistigen Besitz unseres Vaterlandes auf den Höhen eines bodenwüchsigen und hochsinnigen Deutschtums gewandelt waren. Noch zwölf Jahre später war das Bild nicht wesentlich verschoben. Nur war die Rezeption der historischen Formenkreise inzwischen bei dem Rokoko, damals Zopfstil genannt, angelangt. Fr. Pecht erkannte in der Ausstellung von 1888 einen kolossalen Fortschritt des Kunstgewerbes, allerdings noch mehr nach der quantitativen als nach der qualitativen Seite hin. Die wesentliche Verbesserung liege in der Behandlung der plastischen Form, nicht der der Farbe. In der offiziellen Publikation der Ausstellung prangen der mit gotischem Maßwerk benagelte Geldschrank, der mit Renaissancemasken und Knöpfen beklebte Telephonapparat und das Billard Louis XV. friedlich nebeneinander.

Die fast zwei Jahrzehnte, die uns von dieser Ausstellung trennen, bedeuten für die Entwicklung des deutschen Kunstgewerbes eine Welt. Die Etappen sind: Dresden 1897, Dresden 1899, Paris 1900, Darmstadt 1901, Turin 1903, St. Louis 1904. In Dresden traten 1897 die Belgier zum ersten Male auf, die in demselben Jahre in der Kolonialausstellung zu Tervueren den Grundstein zu dem Gebäude der neuen Kunst Belgiens legten. Schon zwei Jahre später konnte die Schar der deutschen Innenkünstler an derselben Stelle fünfzehn Räume in Anspruch nehmen. Eigene Zimmer brachten damals Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, H. E. v. Berlepsch, Martin Dülfer, H. Billing, Bruno Paul, Karl Groß, Otto Gußmann, Karl Bertsch und Otto Ubbelohde. Unter den sonst Beteiligten traf man Otto Eckmann, Hans Christiansen, J. V. Cissarz, W. Kreis, Erich Kleinhempel, A. Mohrbutter, Karl Köpping, W. Leistikow, Max Läuger, Paul Schultze-Naumburg u. a. Vieles von jenen Arbeiten würde heute nur einem mitleidigen Lächeln begegnen: ein Beweis, nicht daß es damals wertlos war, sondern nur, daß wir mit dem Niveau des gesamten kunstgewerblichen Schaffensgebietes selbst gewachsen sind. Ein Jahr später folgte Paris, der Weltjahrmarkt, wie es Otto Eckmann in einer erregten Kampfschrift nannte. Das dekorative Prinzip der Pflanzenstilisierung prallte darin mit dem des absoluten Ornamentes, der gegenstandslosen, aber empfindungsreichen Linie zusammen. Solche Auseinandersetzungen liegen weit hinter uns. Tatsache war, daß eine unglückliche Raumdisposition selbst die besten Leistungen des deutschen Kunstgewerbes, die der Münchner, tot drückte. Die Ueberlegenheit der germanischen Rasse über die Romanen blieb aber auch den schärfsten Kritikern nicht mehr zweifelhaft. Das Grundproblem der neuen Bewegung faßten Einsichtige so: ist das neue Produkt im modernen Sinne gewerblich möglich, industriell brauchbar — fügt es sich den modernen Anforderungen an rationelle Ausnützung des Materials? Und die Antwort entschied zugunsten der Mitarbeiter der „Münchener Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk".

Von Darmstadt braucht man kaum mehr zu sprechen. Es brachte zwei neue Erscheinungen: zuerst das offene Eintreten eines Fürsten für die Bewegung, eines Fürsten, der in seltsamer Traditionslosigkeit nicht die einzelne Person, sondern die Sache selbst in der ganzen goldenen Fülle ihrer Hoffnungen zu lieben schien. Und dann das Ausstellungsprinzip: die Verbindung der Kunst mit dem Leben, das Zusammenschmieden der Künste, der sogenannten freien mit der angewandten, zu einer Gesamtwirkung, die je von einer einzelnen schöpferischen Persönlichkeit getragen war. Aus der kleinen Schar von Talenten hoben sich Peter Behrens und Joseph M. Olbrich als die inhaltreichsten heraus. Dem vielberufenen „Dokument deutscher Kunst" folgte der Pyrrhusieg von Turin. Dort fehlte die durchdachte Einheitlichkeit der Anordnung; Räume und Vitrinen schädigten sich gegenseitig in ihren Wirkungen. Es fehlte auch eine klare Arbeitsteilung: neben mehreren Empfangshallen nur e i n Speisezimmer, e i n Schlafzimmer — und über dem Ganzen die





DER DORFPLATZ

Atmosphäre einer Luxuskunst, die sich den Bedürfnissen des praktischen Lebens immer mehr entfremdet. Viele gute Talente, aber ein falscher Weg.

Die Bewegung schien ernstlich in Gefahr, ihre Ziele zu verlieren. Der Eindruck, den die Turiner Arbeiten auf das Ausland gemacht hatten, konnte über die inneren Gefahren nicht täuschen. Erst die Ausstellung in St. Louis zerstreute die Befürchtungen. Zwar der Sieg über die anderen Nationen war den Deutschen nicht schwer gefallen. Gewichtiger war die Empfindung, daß neben einer ausgezeichnet vornehmen Aufmachung und vorzüglicher Klarheit der Disposition die deutsche Abteilung durch die absolute Güte der handwerklichen Arbeit und durch die Freiheit von Extravaganzen den Ruf, der ihr immerhin seit Turin vorangegangen war, rechtfertigte. Die Künstler hatten auf dem breiteren Boden, den ihnen die wachsende Teilnahme auch der Behörden schuf, sich wieder ernsthafter mit den Spezialaufgaben der Raumgestaltung auseinandergesetzt. Der Reichtum an Individualitäten hatte noch zugenommen, und die Charaktere einer nationalen Gesinnung prägten sich in dem glänzenden Gesamtbilde hier und da mit beglückender Deutlichkeit aus.

Inzwischen fand die neue Kunst in Deutschland auch den Weg von den Ateliers und privaten Werkstätten in die staatlichen Unterrichtsanstalten. Die hervorragendsten Vertreter der Bewegung, jetzt nicht nur mehr Maler und Bildhauer, sondern auch Architekten, selbst gebildete Handwerker und Techniker, traten als Lehrer in den Dienst der öffentlichen Schulen, und die von ihnen gegebenen Anregungen drangen immer stärker in die Welt der handwerklichen Spezialarbeit, wie auch der Industrie ein. In der Buchkunst wie in der Keramik und der Goldschmiedekunst begannen die öden Schnörkel des „Jugendstils“ ruhigen und vornehmen Bildungen zu weichen. Die Fabrikanten sahen zum Teil



MAX TAUT-KÖNIGSBERG



AUGUST GROTHE-DRESDEN

schon ein, daß das gebildete Publikum mit seinen Forderungen einer soliden und anständigen Ware nicht mehr durch Surrogate zu befriedigen war. Und von denen, die an dem Ideal einer künstlerischen Allgemeinkultur des deutschen Volkes festhielten, verstummte der Ruf nicht nach einer démocratisation du luxe, d. h. nach einer Durchsetzung der billigen Massenproduktion mit dem Geiste, den der zahlkräftige Liebhaber heute schon in seiner Wohnung lebendig werden lassen kann. In dem neuen Kreise, in dem sich ästhetische, soziale und moralische Programme oft seltsam mischten, schloß sich die Architektur zugleich als Landschafts-, Stadtbau- und Gartenkunst dem kunstgewerblichen Fortschritt an. Am Ende der Bahn, in rosigem Morgenlichte, schimmerte der stolze Tempel einer nationalen Kunst, die, auf dem Boden einer allgemeinen künstlerischen Erziehung des Volkes, die Schönheit mit dem Alltagsleben der Masse wieder zu vermählen vermag. . . . . .

* * *

So ungefähr lagen die Dinge, als man den Plan zu einer großen deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden in Angriff nahm. Die Ausstellung zu St. Louis war noch nicht eröffnet, als der Grundstein des Unternehmens im Schoße des Dresdner Kunstgewerbevereins gelegt wurde. Daß man die zur Debatte stehenden Fragen in ihrer ganzen Tiefe erfaßte, dabei aber von ideologischer Verstiegenheit ebenso frei blieb wie von nüchterner Unternehmerpolitik, das bewies das Programm, mit dem man noch im folgenden Winter an die Oeffentlichkeit trat. In das Zentrum der zu behandelnden Themen stellte man „das Verhältnis von Kunsthandwerk und Kunstindustrie, die in vieler Beziehung verschiedene Wege zu gehen berufen sind und sich gegenseitig bei unklarer Mischung ihrer Grundsätze unheilvoll beeinflussen". Als ersten Gesichtspunkt der Darstellung ergab sich die möglichst vielseitige Vorführung künstlerischer Gesamtwirkungen, die für unsere Zeit bezeichnend sind. Die Werke der bildenden Künste durften nicht in gleichgültigem Nebeneinander, sondern in einer Umgebung vorgeführt werden, die ihre Wirkung im Zusammenhang mit dem täglichen Leben zeigt, also als edelster Schmuck sowohl für die häuslichen Bedürfnisse, als auch im Dienste öffentlicher Verwaltung, wie Gemeinde, Kirche, Friedhof u. a. Zu zeigen, wie alle Einzelleistungen von Kunst, Kunsthandwerk und Kunstindustrie sich zum zweckentsprechenden und stimmungsvollen Raum zusammenfügen, war die Aufgabe der wichtigsten Abteilung, der für Raumkunst. Und zwar sorgte man hier nicht nur für eine möglichst lückenlose Vorführung aller, irgendwie im Wohnhaus oder in öffentlichen Gebäuden vorkommenden Zweckräume, sondern versuchte auch den Beziehungen von Kunstgewerbe, Baukunst und Kirche schöpferischen Ausdruck zu verleihen. Daran schlossen sich naturgemäß die Architektur und die Gartenkunst im Dienste der Außengestaltung zweckmäßiger Innenanlagen. Das Kunsthandwerk sollte im Rahmen der, nicht dem Wechsel geschichtlicher Stile, sondern der Eigenart einer örtlichen Ueberlieferung unterworfenen Volkskunst, in einer, die Entwicklung der Techniken und der künstlerischen Materialbehandlung illustrierenden historischen Ausstellung, in den unmittelbar im Material ausgeführten Leistungen der Schulen und als Einzelerzeugnis, nach lokalen Bezirken geordnet, auftreten. Für die Kunstindustrie war neben der, nach dem Stoff gesonderten Hauptabteilung, in der auch ganze, lediglich maschinell hergestellte Innenräume nicht fehlen sollten, eine Sammlung vorbildlicher Leistungen, bei denen die Schönheit des soliden Materials den Ausschlag gab, und die Vorführung von Arbeitsmaschinen und ganzen Werkstättenbetrieben vorgesehen.

Wer sich dieses Programm mit seiner klaren Dreiteilung nicht einmal ruhig vergegenwärtigt hat, mag in der Ausstellung selbst, die am 12. Mai in dem Ausstellungspalast und -Park an der Stübelallee eröffnet worden ist, leicht den Kopf verlieren. Ueber die räumliche Ausdehnung einige Zahlen: Der überdeckten Räume sind es 27882 qm (vor 18 Jahren in München waren es 13311 qm, also kaum die Hälfte). Die Abteilung Raumkunst weist 142 Räume auf, die Volkskunst deren 14, die Abteilung Schulen 34, die der kunsthandwerklichen Einzelerzeugnisse 19. Außer den beiden Hallen für die Industrie finden sich im Parke 24 Einzelbauten, darunter eine Schule und fünf Wohnhäuser, ein Landgasthaus, mehrere Gartenpavillons u. s. f. Die ungeheuere Fülle der neuen Gesichte und Erkenntnisse wird selbst mehrtägiges, eingehendes Studium nicht so leicht ordnen. Ein Gesamturteil jetzt schon abzugeben, wäre mehr als vermessen. Die Einzelgruppen des Programms tauchen wieder vor uns auf, und bieten sich, hier und da mit leiser Verschiebung ihrer Grenzen, dem Worte der Kritik.

Im Nordosten des Hauptgebäudes, zwischen der Querallee und dem Teich, liegt der sogenannte Dorfplatz. Eine Gruppe von Gebäuden



schließt sich um einen offenen, von einem einfachen, wuchtigen Granitbrunnen beherrschten Platz zu einem höchst anmutigen Bilde ländlicher Bauweise zusammen. Die Hauptfront bildet ein vollständiges Schulhaus, ein Werk des Architekten ERNST KÜHN, der sich um die Pflege der gesunden heimischen Bauart in Sachsen, besonders auf dem Lande schon mannigfache Verdienste erworben hat. Es besteht aus den Lehrräumen und einer anschließenden Lehrerwohnung; der gelb gefärbte Putz, das kräftig dunkelblaue Holzwerk und das rote Dach mit dem lustigen Schindeltürmchen klingen vortrefflich zusammen. Auch innen spürt man überall die Hand eines Künstlers, der sich mit Geschmack und Ernst die brauchbaren Werte der neuen Formensprache angeeignet hat, und der vor allem die speziellen Bedürfnisse einer derartigen architektonischen und Ausstattungs-Aufgabe von Grund aus kennt. So ist z. B. das Wohnzimmer des Lehrers durch ein großes Ecksofa, durch das Zusammenfügen von Schreibtisch und Pianino in eine Sphäre der Behaglichkeit gerückt, der sich niemand wird leicht entziehen können. Kurz, hier ist mit den denkbar geringsten Mitteln etwas geschaffen, was die erfreulichsten Kulturwerte besitzt und hervorrufen kann. — Aehnliches gilt von dem Arbeiterwohnhaus, das der Amtshauptmann VON NOSTITZ-DRZEWIECKI in Pirna durch den Leipziger Architekten R. BAUER neben der Schule hat errichten lassen. Eigentlich sind es zwei Häuser, je für eine und für zwei Familien, unter einem Dache vereinigt, mit einem kleinen Vorgarten in der Art der erzgebirgischen Anlagen. Nur dem Oberflächlichen wird dies Haus mit seinem tüchtigen, tief herabgehenden Dach nüchtern erscheinen. Wer sich die Mühe nimmt, die Einzelheiten des Planes zu verfolgen, die Art wie z. B. die Fenster eingesetzt und umrahmt, wie die Läden leicht dekoriert sind, wird bald inne werden, wieviel feine Oekonomie, wieviel Verstand, ja Logik, wieviel Gemüt auch und Liebe in dieser, im besten Sinne sozialen Schöpfung steckt. An dem malerisch reicheren Vierfamilien-Arbeiterwohnhaus des Dresdners AUG. GROTHE stören die gekünstelten Fensterteilungen, auch das Arbeiterwohnhaus der Landesversicherungsanstalt Ostpreußen von MAX TAUT, Königsberg, schielt mit dem Pfauenblau seiner Balkenbemalung ein wenig nach modernromantischer Gefälligkeit. Immerhin ist auch hier für den geringen Herstellungspreis von ca. 5000 M., wobei das Mobiliar eingerechnet ist, doch ein Typus ländlicher Hausbaukunst geboten, von dem man nur wünschen kann, er möge gleichfalls recht bald ähnliche Schöpfungen nach sich ziehen.

Hinter dem Teich liegt ein Parkhäuschen, eine Art Blockhaus mit schwerem Schindeldach. Vorn sind zwei Bänke in die Ecken eingeschoben, das Innere enthält in seinen beiden Nischen links Bank und Tisch und rechts ein Büfett. Das hellbraune Fichtenholz ist durch einfache Schnitzereien belebt. Die anmutig und sicher erfundene Arbeit stammt von W. LOSSOW, dem neuen Direktor der Dresdener Kunstgewerbeschule und sehr verdienstvollen ersten Vorsitzenden der Ausstellung. OSWIN HEMPEL ist an der Architektur im Parke mehrfach beteiligt. Zuerst mit der Anlage des Jägerhofes, eines einfachen Gasthauses mit Garten, das keck und doch feinfühlig ins Grüne hineingesetzt ist. Den lustigen, in den Putz der Fassade gepreßten Jagdzug hat PAUL RÖSSLER entworfen. Auch das kleine Einfamilienhaus auf der großen Wiese ist vergnüglich anzusehen, die Behandlung des Balkenwerks sogar besonders geschickt. Der glatte Giebel geht mit dem reicheren Unterbau nicht ganz zusammen. In dem Gärtchen daran kann man sehen, wie für bescheidene Verhältnisse nur ein ruhiger, architektonischer Grundplan harmonische Wirkungen hervorbringen kann. Bei dem Gartenpavillon ALBIN MÜLLERS vermittelt, nach des Künstlers Absicht, die Kunst des Zimmermanns den Uebergang vom Baugewerbe zum Kunstgewerbe, die derbe Zimmermannsarbeit schlägt die Brücke zur feineren Tischlerarbeit. Das ist nicht übel ausgedrückt und beweist jedenfalls, daß der Künstler sich über die inneren Gesetze seines Schaffens klar zu werden versucht. Das kleine, schlanke Gebilde besitzt Charakter und schaut mit seiner steilen Dachkappe stolz, ja fast herausfordernd über das lichte Grün der Wiese.

Die große Industriehalle hat H. TSCHARMANN entworfen. Ihr Reiz liegt in der überzeugenden Ruhe und Zweckmäßigkeit des Aufbaus. Die Form der drei Giebeldächer wird durch die parabolischen Bohlenbinder bestimmt; die Konstruktion zeigt sich, frei selbst der Farbe, innen in ihrer graziösen und gediegenen Schönheit. Der Putz des Aeußeren ist hellgrau und wird durch in den Sockel eingesetzte Kacheln und Mosaikfelder belebt. Auch die zweite Halle, von R. KOLBE entworfen, in der die industriellen Vorbilder, allerhand vollendete Maschinen, Automobile, Schiffsmodelle, Schreibmaschinen etc. sowie die Modellbühne untergebracht sind, verschmäht den üblichen Ausstellungsaufputz. Auch hier ernste, sachliche Kunst: eine Vorhalle von zehn mächtigen, in ihrem oberen Teil reich durchgebildeten



W. LOSSOW-DRESDEN



OSWIN HEMPEL-DRESDEN
ENTWURF DES IN DEN PUTZ GE



OSWIN HEMPEL-DRESDEN

EINFAMILIENHAUS

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



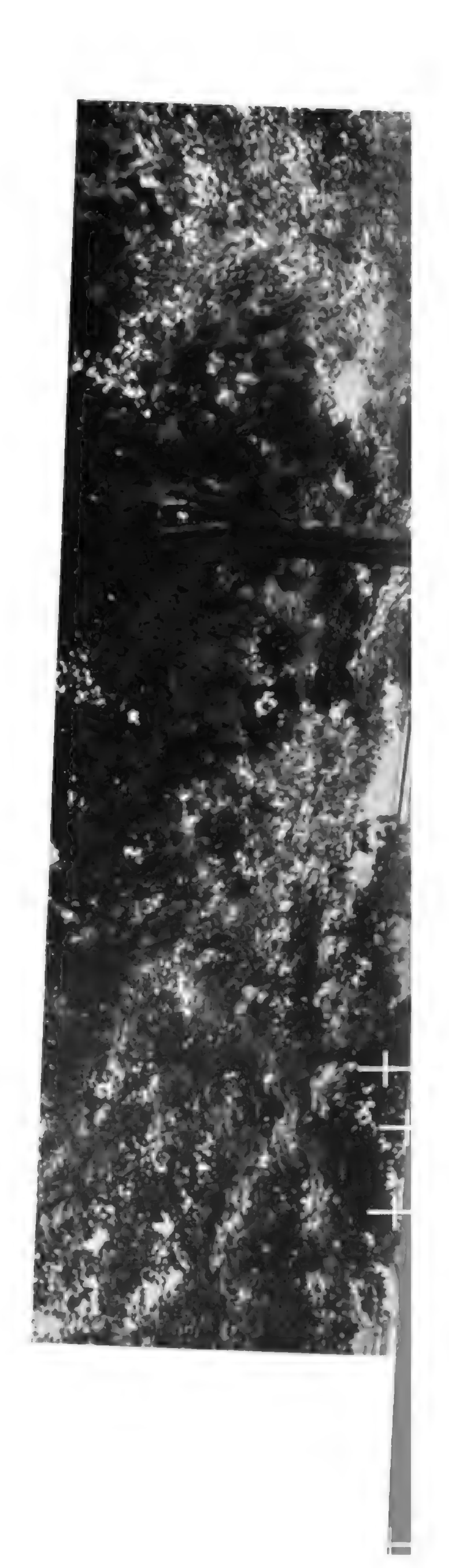
Pfeilern unterbricht das ruhige Brettergefüge der Wände, über das sich das kolossale blaugrün gestrichene Pappdach wie die Schale einer Schildkröte schützend legt.

Die vornehmste architektonische Aufgabe der Ausstellung ist WILHELM KREIS zugefallen. Er hat das „Sächische Haus" gebaut, d. h. den Bau, in dem die Räume der sächsischen, besonders Dresdner Künstler, die in dem Ausstellungspalast selbst nicht mehr unterkamen, vereinigt sind. Dem Grundsatz des Programms entsprechend, wonach statt bestimmungsloser Ausstellungs- und Schauräume vielmehr bestimmten Zwecken und Bedingungen angepaßte Räume gezeigt werden sollen, ging man hier von dem Gedanken aus, der ganzen Anlage den Charakter eines vornehmen Klubhauses zu geben, an das sich die Räume einer Privatsammlung sowie einzelne Wohnungen anschließen. Der einstöckige Bau gruppiert sich hufeisenförmig um einen Gartenhof; die offene Seite wird durch eine Pergola abgeschlossen, die sich im Zentrum zu einem, von einer Flachkuppel gedeckten Rundtempel erweitert. Von dem tiefer liegenden Amphitheater des Vorgartens führen Doppeltreppen zu dem Bau empor, der so, breit hingelagert, doch wieder anscheinend auf ein höheres Niveau gehoben wird. Die monumentale Kraft, die wir sonst in KREIS' Schöpfungen bewundern, hat unter dem Einfluß des architektonischen genius loci hier eine Anmut geboren, die aus der Gesamtgliederung wie aus der Färbung und den dekorativen Details spricht. Selten wohl ist es einem Künstler gelungen, aus einer bestimmten Vergangenheit, hier dem achtzehnten Jahrhundert, soviel köstliches Leben zu ziehen und dabei doch seiner eigenen Persönlichkeit und seiner Zeit und besonderen Aufgabe so treu zu bleiben wie in diesem Hause. Wenn es über die Dauer der Ausstellung hinaus noch einige Jahre erhalten bleibt, wird es hoffentlich auch für den vornehmen Wohnbau nicht ohne Anregung bleiben — ein Aristokratenkind, das sich in der aufgeputzten Zigeunerfamilie der Ausstellungsarchitektur, wie sie uns zu anderen Zeiten entgegentritt, nie heimisch fühlen kann und wird.

* * *

In dem Labyrinth der Räume, die der rechte Flügel des Ausstellungspalastes selbst mit seinem inneren Hofe birgt, sondern sich einzelne lokale Gruppen aus: Berlin, München, Darmstadt, Düsseldorf, Stuttgart, Magdeburg, Leipzig, Bremen u. s. f. Was man in St. Louis vermißte, nämlich ein kritisches Abwägen der verschiedenen räumlichen Grundstimmungen und deren Disposition nach den Gesetzen der Harmonie und des Kontrastes, ist in Dresden mit geringen Ausnahmen durchgeführt — die Lösung dieser auch technisch ungemein schwierigen Aufgabe ist das Verdienst FRITZ SCHUMACHERS. Unser Rundblick wendet sich heute vorerst den Werken einiger, mehr oder weniger einzeln stehender Künstler zu. Da ist ein Wohnzimmer von E. R. WEISS, Hagen, das besonders die Hagener Textilindustrie mit ihrer Spezialität, dem bedruckten Kattun, vorführen soll. Dieser Kattun, der Wände und Polstermöbel bedeckt, gibt im Verein mit dem hellen Braun der Kirschbaummöbel dem Raum etwas Kühles, Sommerfrischenhaftes, ja Zeltartiges. Bedenklich ist die Verwendung von zweierlei Mustern im Bezug der Stühle. Die Möbel selbst sind etwas nüchtern konstruiert, nicht ohne Anklänge an 1830.

Die Räume der Berliner legen sich um einen offenen Hof, dessen feingegliederte Architektur wie ein anmutig, wenn auch nicht gerade ganz ungezwungen erfundener Brunnen aus poliertem Granit mit getriebenem Metallaufsatz BRUNO MÖHRING zum Schöpfer hat. Bei ALFRED GRENANDER, der ein Empfangs- und ein Wohnzimmer gebracht hat, fehlen zwar Phantasie und Farbensinn nicht, aber Raumgestaltung und manche Einzelheiten tragen oft den Stempel des Gewaltsamen, Zweckfremden. Die Möbel sind mehr entworfen als praktisch durchgedacht, das durchweg sehr kostbare Material mehr spielerisch als organisch verwendet. Motive wie die hohen Rückenlehnen der Wandsessel in dem Empfangszimmer, die in A. MOHRBUTTERS wenig dekorative Wandbilder brutal einschneiden, durften nicht vorkommen. Das große, fleckige Muster des Bezuges wirkt auf dem kleinen Rundsitz des Klaviersessels allzu laut. Die Konstruktion des Sophas hier, mit ihren faßreifenartigen Querbändern, der Zierschränke im Nebenraum, über die ein hölzerner, mit Einlagen gezierter Streifen fast wie ein Handtuch sich legt, läßt sich kaum verteidigen. Restlos gelungen ist diesmal dem Künstler nur ein Wandbrunnen in dem Gang, dessen Emailplatten von dem Berliner Maler SCHIRM herrühren. Auch CURT STÖVINGS Salon steckt voller Manier, vor allem was die Vergoldung der Möbel anlangt. Der bräunlich-gelbe Teppich und die Wandbespannung in hellgrünem Leinen nehmen den preziösen Ton der Ausstattung auf, der in der Dekoration der Decke, einer Arbeit der Berliner Gesellschaft für plastische Malerei, ausklingt. Angemessene Tektonik und Sinn für aparte Materialeffekte zeichnen ALBERT GESSNERS Vorzimmer aus.





FRITZ SCHUMACHER-DRESDEN HALLE FÜR LADEN-EINRICHTUNGEN



HEINRICH TSCHARMANN-DRESDEN INDUSTRIE-HALLE



PAUL WALLOT-DRESDEN
RUHERAUM MIT BRUNNEN

DRITTE DEUTSCHE KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906



BRUNO MÖHRING-BERLIN BRUI
AUSFÜHRUNG DER GRANITARBEITEN VON WILH
Dritte Deutsche



ALFRED GRENANDER-BERLIN EMPFANGSZIMMER
AUSFÜHRUNG DER MÖBEL: SIEBERT-ASCHENBACH, BERLIN, DES FLÜGELS: GAST & CO., BERLIN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

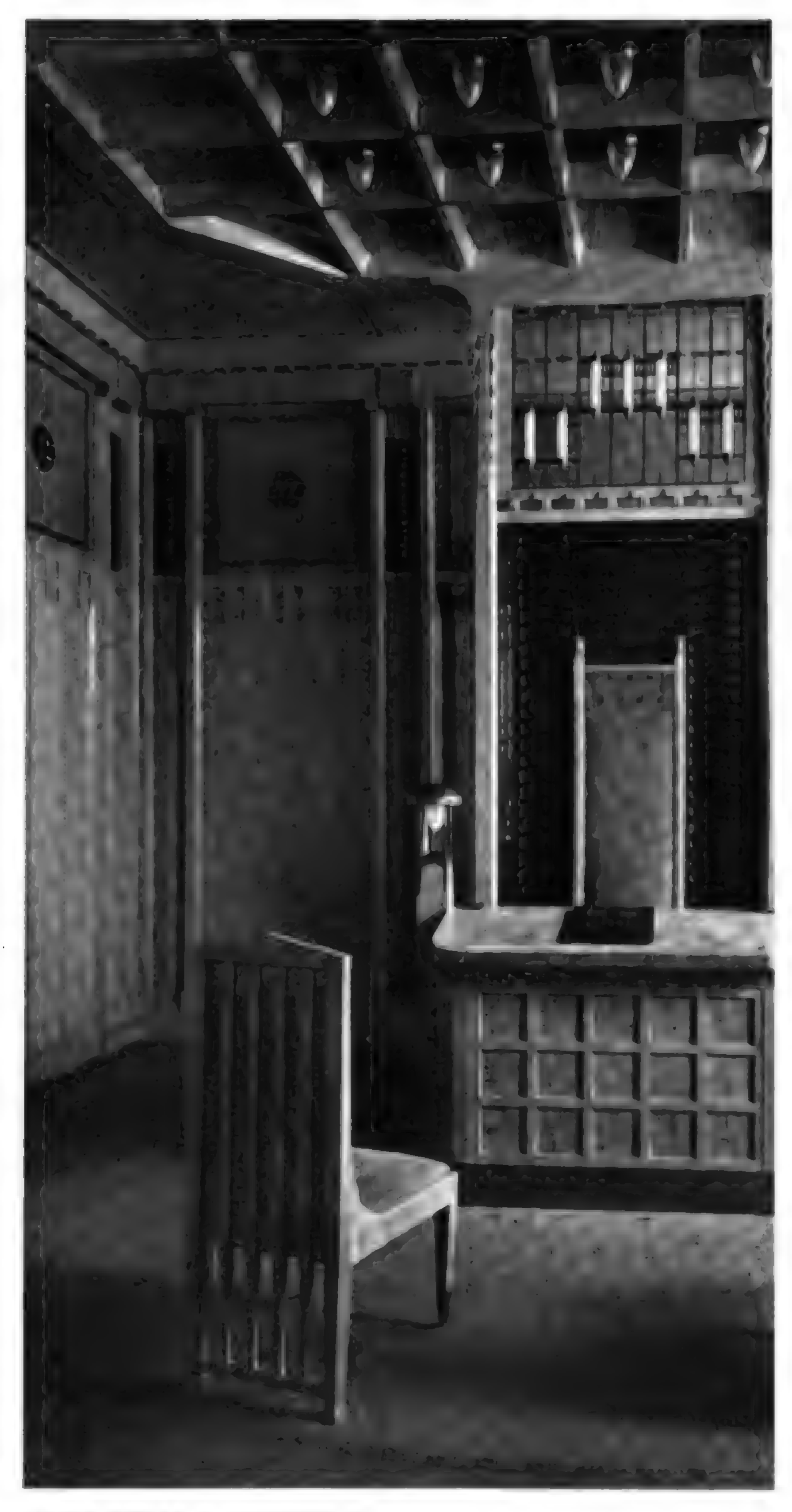


BRUNO MÖHRING-BERLIN BRUN
AUSFÜHRUNG DER GRANITARBEITEN VON WILH

Dritte Deutsche



ALFRED GRENANDER-BERLIN KAMINECKE EINES WOHNZIMMERS
AUSFÜHRUNG DER MÖBEL VON SPINN & MENCKE, BERLIN, DER METALLARBEITEN VON S. A. LÖWY, BERLIN
Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



ALBIN MÜLLER-MAGDEBURG

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 190

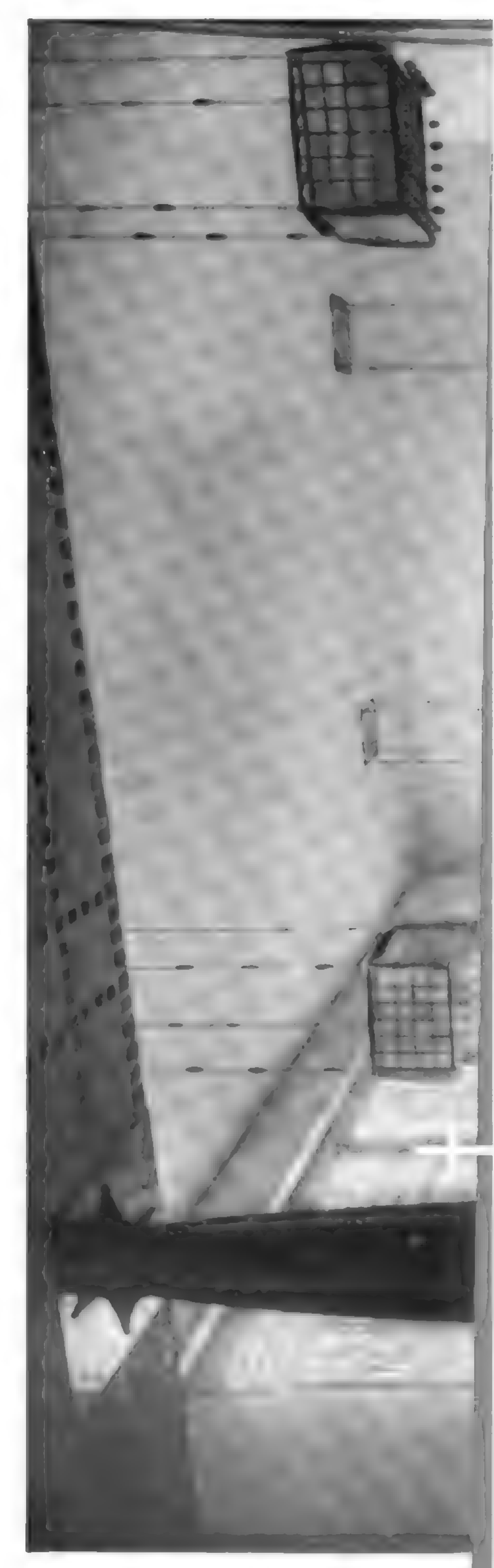


LFRED GRENANDER • MÖBEL EINES WOHNZIMMERS WANDBILDER VON EMIL ORLIK-BERLIN
AUSFÜHRUNG DES PIANOS VON ERNST KAPS, G. M. B. H., DRESDEN

'. H. EHMCKE-Düsseldorf zeigt sich in einem ßücherzimmer besonders als Flächenkünstler on ungewöhnlichem Talent und glücklichster 'ielseitigkeit. RUDOLF ALEXANDER SCHRÖDERS Vohnzimmer wirkt lediglich als Anachronisnus; als Detail verdienen die entzückenden ntarsien der Tische Erwähnung.

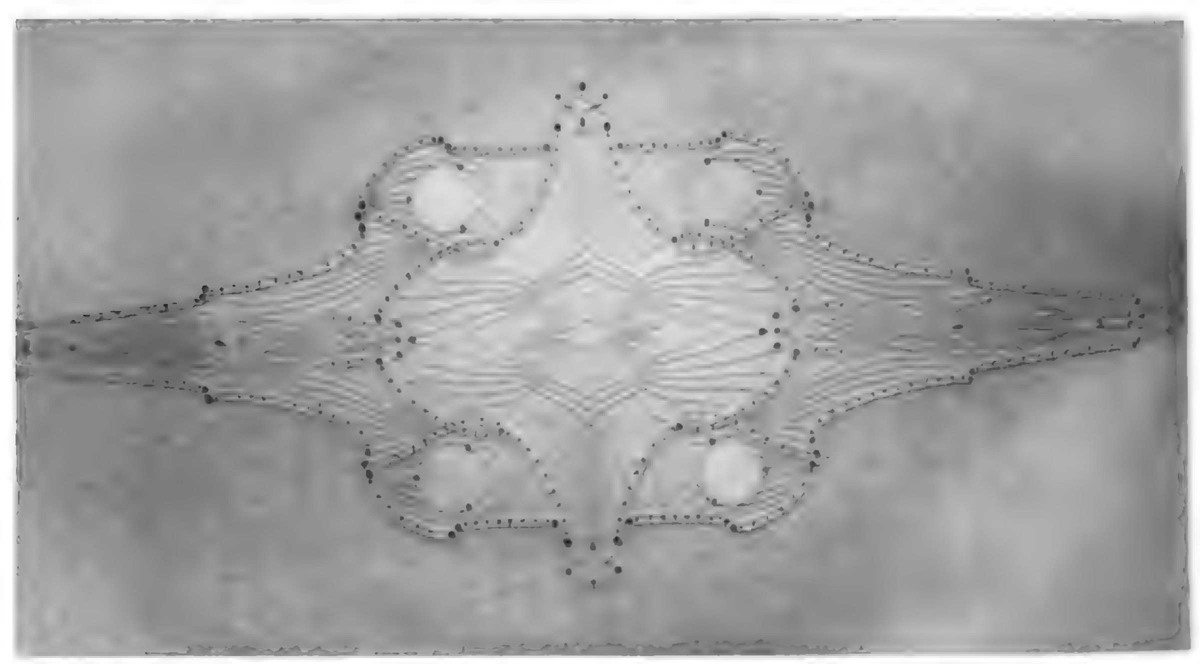
Die Bremer Diele, von EMIL HÖGG, gibt als taumschöpfung viel Anmutendes und trifft auch en beabsichtigten lokalen Charakter ganz gut.)agegen herrscht in der Ornamentik der Holzchnitzerei ein theatralisches Germanentum, as mit der Tektonik allzukühn umspringt. lan sehe sich daraufhin die Giebelfriese des ßüfetts an, die sich an der seitlichen Kante infach totlaufen, den Stuhl am Nähtisch, von em irgend eine blonde Irmintrudis eben aufestanden sein mag. Wirklich schön, farbig 'ie nach der Richtung der Komposition, ist as große vielteilige Fenster mit den stimnungsvollen Glasmalereien, die GEORG ROHDE ntworfen hat. Auch die Kacheln von W. lAGNUSSEN in ihren matten blauen und grauen Tönen, besonders die Nische mit dem Wandbrunnen kann man uneingeschränkt loben. — Zu den Bremern gehört auch HEINRICH VOGELER, der das „Zimmer einer jungen Frau" ausgestellt hat. Der Raum ist auf Weiß, Rosa und Ultramarinblau gestimmt. Ueber der niedrigen Vertäfelung sitzt ein Fries von gerahmten Radierungen, auf dem Schrank stehen Vasen mit blauen Papierrosen. PAUL SCHULTZE-NAUMBURGS Junggesellenwohnung macht es der Kritik nicht gerade leicht: Biedermeier redivivus, so sehr auch ihr Schöpfer sich dagegen sträuben mag. Die drei Räume sind in den „Saalecker Werkstätten" ausgeführt.

Auch ALBIN MÜLLERS Räume erlauben kein rundes Urteil. Den Vorraum des Trauzimmers in der unfeinen Romantik seines Plüschblau geben wir völlig preis. Auch das Trauzimmer ist keine ausgeglichene Leistung: die übermäßige Zahl der Lichtkörper, die sich in der Gestalt von Uhrpendeln bis in das Gitter über dem Amtsstuhl verirrt haben, dieses byzantinisch feierliche Sitzmöbel selbst vor



ALBERT GESSNER-BERLIN
AUSFÜHRUNG DER MÖBEL (WASSEREICHE
DER BELEUCHTUNGSKÖRPER VON G. LEA

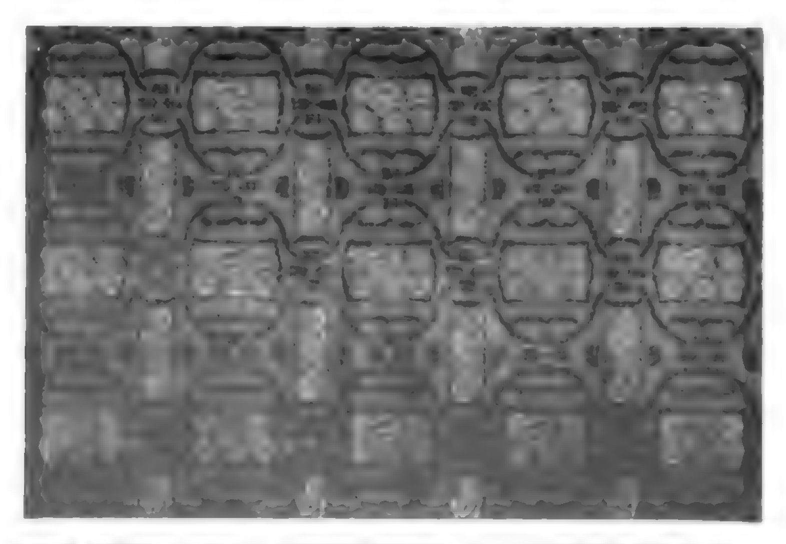
Dritte Deu



CURT STÖVING-BERLIN PLAFOND DES EMPFANGSZIMMERS
AUSGEFÜHRT VON DER GESELLSCHAFT FÜR PLASTISCHE MALEREI, BERLIN

dem goldbrokatenen Grund, das boudoirhafte Mattrot des Knüpfteppichs, all das gehört nicht in die ernsthafte Stimmung des Zimmers. Dafür entschädigen die brillante Konstruktion der Vertäfelung, der ausgezeichnete Bau der Einzelstühle, die schönen, fast allzu metallischen Glasuren der Fliesenplatten F. VON HEIDERS. Als technischer Leistung der Tischlerei wäre dem Raume kein Wort der Anerkennung zu viel: man versuche einmal Fichte mit Perlmuttereinlagen zu so elfenbeinreiner Schönheit zu polieren, wie es hier in den Türen und Vertäfelungen gezeigt wird! Desselben Künstlers Herrenarbeitszimmer darf man unbedenklich zu den reifsten, anmutendsten Arbeiten der Ausstellung rechnen. Auch in dem, vom Städtischen Museum zu Magdeburg erworbenen Wohn- und Empfangszimmer spricht die Sachlichkeit, der werkmäßige Ernst des inneren Aufbaues und der Geschmack in der Behandlung des durchweg vortrefflichen Materials das entscheidende Wort. Sollte der Künstler, der für das Magdeburger Kunstgewerbe so viel bedeutet, über den Mangel seelischen Anteils in seinen Arbeiten noch hinauskommen, so scheint ihm eine erste Stelle unter den Führern unserer neuen Innenkunst gewiß.

ERICH HAENEL



CURT STÖVING-BERLIN • FUSZBODENBELAG • AUSGEFÜHRT VON DER KREFELDER TEPPICHFABRIK A.-G., KREFELD



CURT STÖVING BERLIN
MÖBEL VON A. WERTHEIM, BERLIN • MIT

Dritte Deu



F. H. EHMCKE UND CLARA MÖLLER-COBURG BÜCHERZIMMER MIT ROHRMÖBELN
AUSFÜHRUNG DER MÖBEL: WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT, THEOPHIL MÜLLER, DRESDEN, DER ROHR-
MÖBEL: F. BAUDLER, COBURG, DES TEPPICHS: KREFELDER TEPPICHFABRIK A.-G., KREFELD

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



E. R. WEISS-HAGEN
AUSFÜHRUNG DER MÖBEL (KIRSCHBAUMHOLZ MIT EINLAGEN AUS EBE
KLAVIER VON ROTH & JUNIUS, WANDBESPANNUNG VON DER „HAGENE
Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dr.



F. H. EHMCKE UND CLARA MÖLLER-COBURG BÜCHERZIMMER MIT ROHRMÖBELN
AUSFÜHRUNG DER MÖBEL: WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT, THEOPHIL MÜLLER, DRESDEN, DER ROHR-MÖBEL: F. BAUDLER, COBURG, DES TEPPICHS: KREFELDER TEPPICHFABRIK A.-G., KREFELD

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE
AUSFÜHRUNG DES KAMINS VON BERNHARD HÖGL, OLDENBURG, DI
BREMEN, DES TEPPICHS VON DEN VEREINIGTEN SMYI



WORPSWEDE ZIMMER EINER JUNGEN FRAU
VON HEINRICH BREMER, DER HANDSTICKEREIEN VON A. BERGMANN, BEIDE IN BREMEN



HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE Z
AUSFÜHRUNG DER MÖBEL VON HEINRICH BREMER, BREMEN, TAPETEN VON D





NAUMBURG, SAALECK • • VOR- UND WOHNZIMMER EINER JUNGGESELLEN-WOHNUNG
DEN SAALECKER WERKSTÄTTEN, G. M. B. H., SAALECK BEI KÖSEN I. THÜRINGEN



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG
AUSGEFÜHRT IN DEN SAALECKER WERKSTÄTTEN G. M. B. H.

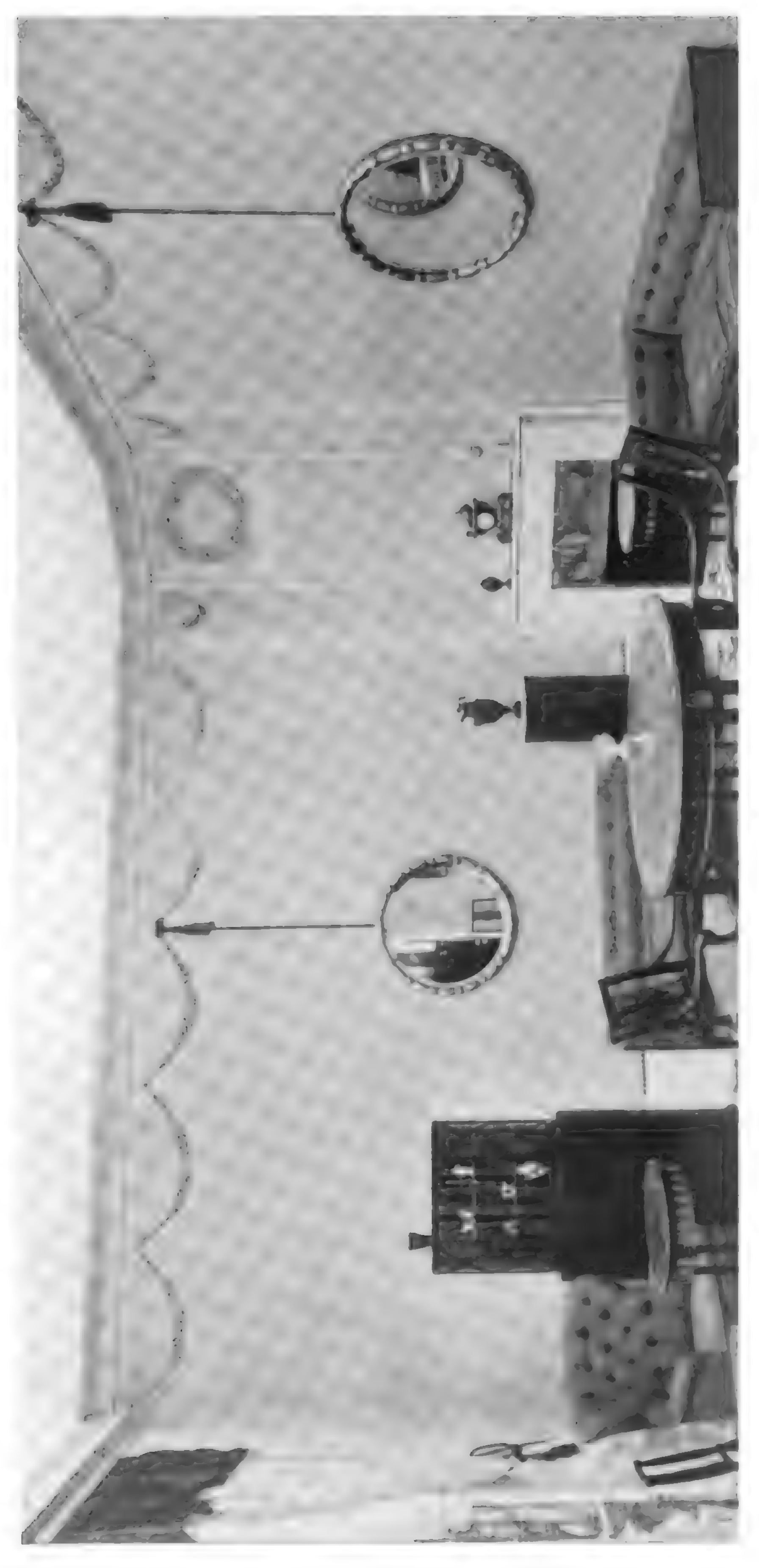
Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung



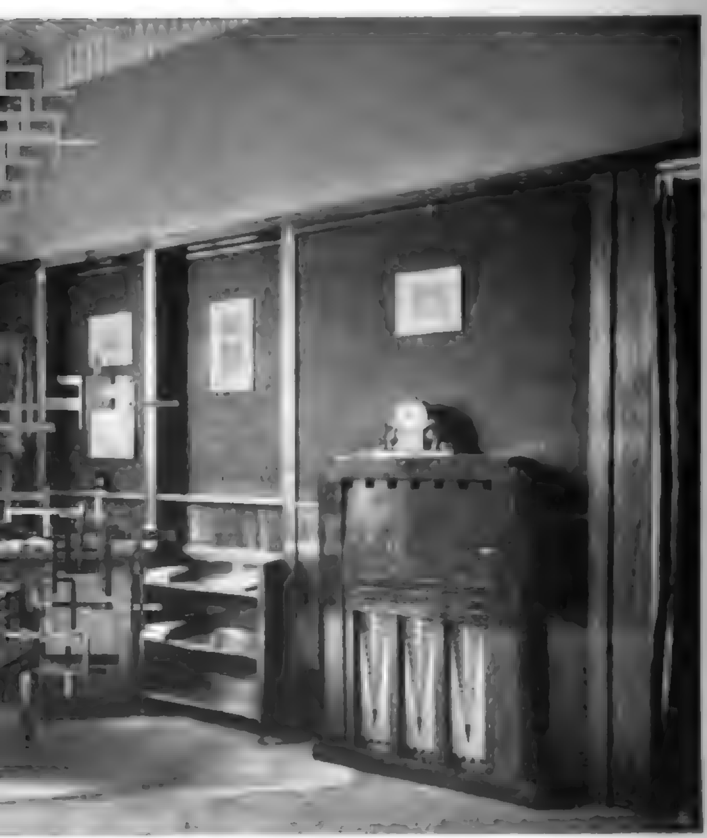
NRICH LASSEN-KÖNIGSBERG KAMINWAND DER DIELE EINES LANDHAUSES



.LFRED KOCH-DARMSTADT EMPFANGS- UND ZUGLEICH ARBEITSZIMMER EINES ARZTES







HERREN-ARBEITSZIMMER
T VON TISCHLERMEISTER KARL ANKE, FREIBERG I. S.



ALBIN MÜLLER-MAGDEBURG

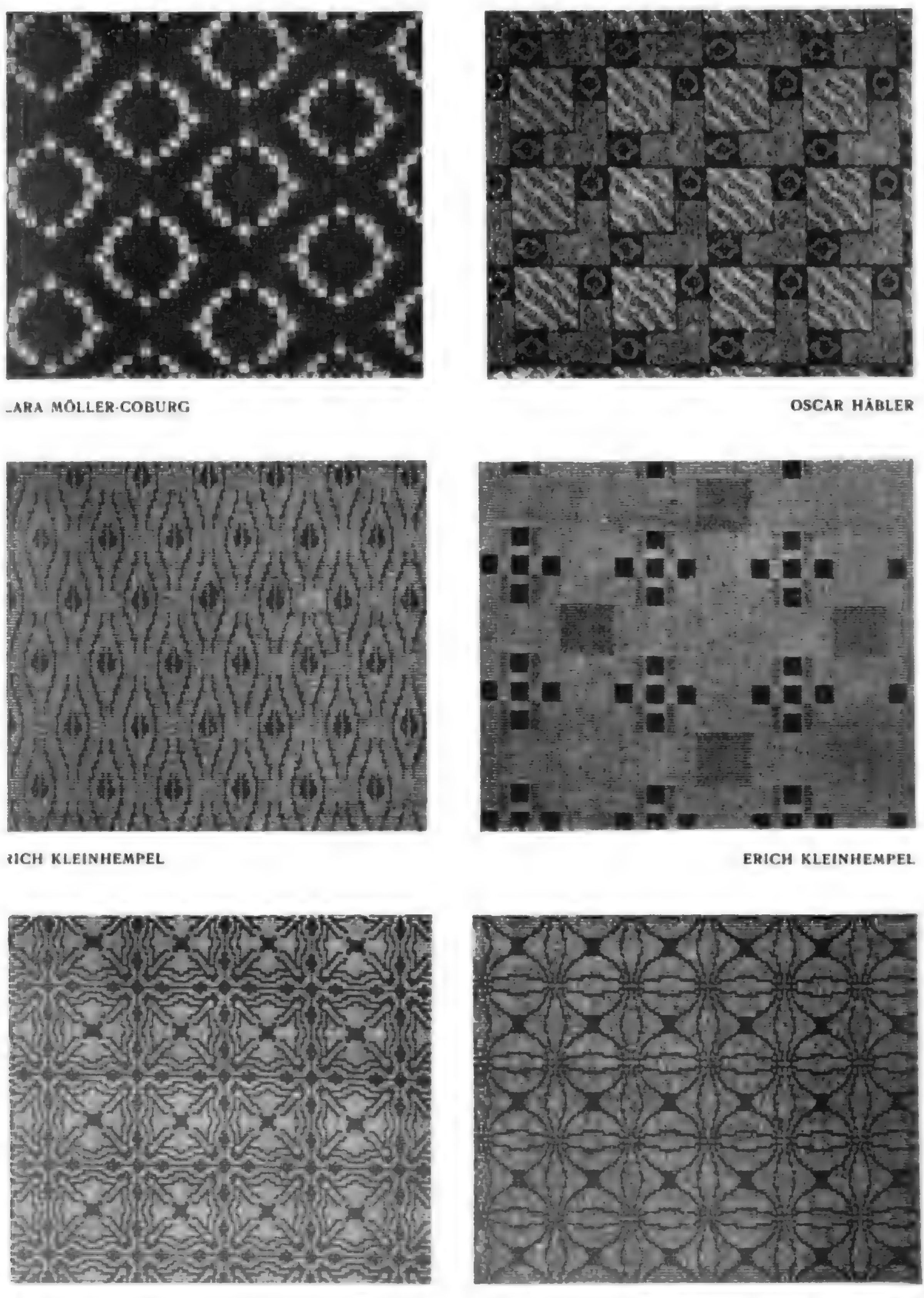


ALBIN MÜLLER-MAGDEBURG WOHN- UND EMPFANGSZIMMER
AUSFÜHRUNG DER WANDVERTÄFELUNG U. SCHRÄNKE: TH. ENCKE, MAGDEBURG, DER EINZELNEN MÖBEL: MÖBELFABRIKEN STAHL U. HEIMSTER, MAGDEBURG, DES TEPPICHS: VEREINIGTE SMYRNA-TEPPICHFABRIKEN A.-G., BERLIN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



ALBIN MÜLLER-MAGDEBURG
AUSFÜHRUNG DER WANDVERTÄFELUNG, EINGEBAUTEN SC
MAGDEBURG, DES FUSZBODENBELAGS: DELMENHORSTER LINC
Dritte Deutsche Kunstgewerbe-



ARA MÖLLER-COBURG — OSCAR HÄBLER

RICH KLEINHEMPEL — ERICH KLEINHEMPEL

ICH KLEINHEMPEL — ERICH KLEINHEMPEL

GEWEBTE FUSZBODENTEPPICHE FÜR VERSCHIEDENE AUSSTELLUNGSRÄUME • AUSGEFÜHRT VON DER KREFELDER TEPPICHFABRIK A.-G., KREFELD

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

DIE DRITTE DEUTSCHE KUNSTGEW
DRESDEN 1906

II.

Wenn es den Dresdner Künstlern bestimmt wurde, getrennt von den anderen ihre Räume in einem eigens dazu geschaffenen Bau zu zeigen, so fand sich ihre Aufgabe dadurch ebensosehr erleichtert wie auf der andern Seite erschwert. Auf dem Nebeneinander der mehr als hundert Räume des Hauptgebäudes lastet nicht nur der Fluch der Massenhaftigkeit, die für die allermeisten von der Ermüdungsfurcht nicht zu trennen ist, und damit ein im strengsten Sinne Unkünstlerisches, sondern es löst auch fast völlig die Fäden, die wir von dem einzelnen Raume zu der Vorstellung des Einordnens in eine Häuslichkeit und damit zu seinem praktischen Gebrauch ziehen sollen. Wir wandern von dem Boudoir in die Diele, von der Diele in das Trauzimmer, von dem Trauzimmer ins Arbeitszimmer, durch Sitzungssäle, Baderäume, Billardzimmer, Wartezimmer, Museumssäle, Speisezimmer, Bahnhofshallen, Küchen, und am Ende ertrinkt jeder Raumgedanke, jede Einzelform, jede individuelle Farbe in dem dumpfen Chaos „Ausstellung“. Die Dresdner suchten solche Erscheinungen zu vermeiden, indem sie, wie wir sahen, ihre Räume in einen zwecklichen Rahmen einspannten, der jedem einzelnen Künstler doch in der Wahl seiner Aufgabe fast uneingeschränkte Freiheit ließ. In dem Klubhaus mit Wohnungen, als das sich das Sächsische Haus geben will, finden wir so eine Kunstgalerie, Bibliothek, Sitzungszimmer, Salons, Wohn- und Herrenzimmer, Speisezimmer, Billardsaal, Musikzimmer, eine Diele u. a. — freilich nur ein Schlafzimmer. In dem engeren Zusammenhang mit bestimmten Lebenskreisen, den diese, äußerlich in würdigstem architektonischen Kleide auftretende Gruppe



KARL GROSS-DRESDEN • RELIEF

besitzt,
ja die G
bestande
zur dopp
zelne Ra
und flec
stellung
Licht de
des Men
eine ges
gemeine
heißt: e
dem Ke
den Nan

Es läß
für die s
Künstler
kaum ei



HUMACHER-DRESDEN KIRCHLICHER VORRAUM
ERARBEITEN MODELLIERT V. ERNST HOTTENROTH-DRESDEN, DEKORATIVER FRIES V. HANS SELIGER-BERLIN
Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

Freude an der Entdeckung der absoluten Schönheit bei so vielen, bisher kaum verwendeten Stoffen, vor allem einigen einheimischen und verschiedenen exotischen Hölzern, gewissen Steinarten und keramischen Produkten, die Künstler mit jenem Gesetz der ästhetischen Oekonomie in Widerspruch gebracht. Wie eine Reaktion gegen die Zurückhaltung im Formalen ist die Verschwendung im Stofflichen aufgetreten. Die Profile verschwanden, die Flächenverzierung, d. h. für das wichtigste Objekt, das Möbel, die Intarsia, eroberte das Feld. In ihrem Gefolge zogen das Mosaik und die Wandfliese in die Räume ein. Die Papiertapete konnte diesem übermächtigen Verlangen nach einer schönheitlichen Durchbildung der Fläche nicht mehr genügen: wo nicht Paneele und auch diese fast durchweg mit eingelegten Ornamenten erschienen, mußte die Stoffverkleidung diesen Platz einnehmen. Durch die gesamte Ausstellung zieht sich, wie ein roter Faden in dem komplizierten Geflecht aller dieser individuellen und hyperindividuellen Bildungen, die Intarsia mit allen nur denkbaren stofflichen Nuancen. In ihr entschädigt sich die Phantasie für die Entbehrungen, die sie sich bei der Tätigkeit im Dienste einer bestimmten konstruktiven und praktischen Notwendigkeit auferlegen mußte. Durch sie verkündet der Maler und der Dekorateur, daß Architekt und Tischler nicht unbeschränkt in dem neuen Reiche herrschen sollen. Der neue Stil, der Scylla unorganischer Plastik entronnen, treibt mit beängstigender Schnelligkeit der Charybdis des Flächenexzesses entgegen.

Wilhelm Kreis, der als Architekt auf der Ausstellung so kräftig hervortritt, hat auch als Innenkünstler den Löwenanteil in dem Sächsischen Hause davongetragen. Wir betreten durch einen halbrunden Vorraum die Diele des Hauses, die durch Skulpturen als ein Teil der Kunstsammlung ausgebildet ist. Die sparsame Pilasterarchitektur kommt dem mächtigen Deckengemälde, einer in Anklängen an antik-asiatische Symbolik gebildeten Fruchtbarkeit, von Richard Guhr, Dresden, zugute. Das Zentrum des ganzen Baues bildet eine Rotunde, deren Kuppel offen ist. Sie umschließt einen Monumentalbrunnen mit der schönen Figur des David von August Hudler, in den Nischen der Wand sind Büsten aufgestellt. Der, bis auf das geometrische Wandmuster, in den Proportionen ausgezeichnet geglückte Raum gibt eine höchst beachtenswerte Anregung für die monumentale Aufstellung von Skulpturen. Auch die Aufgabe, dem Meißner Porzellan eine wirkungsvolle



RITZ SCHUMACHER DRESDEN — PROTESTANTISCHER KIRCHENRAUM
MALEREIEN UND MOSAIKBILD VON OTTO GUSSMANN • BILDHAUERARBEITEN SCHULE KARL GROSS, DRESDEN
Dritte Deutsche Kunstgewerbe Ausstellung Dresden 1906

Freude an der Entdeckung der absoluten Schönheit bei so vielen, bisher kaum verwendeten Stoffen, vor allem einigen einheimischen und verschiedenen exotischen Hölzern, gewissen Steinarten und keramischen Produkten, die Künstler mit jenem Gesetz der ästhetischen Oekonomie in Widerspruch gebracht. Wie eine Reaktion gegen die Zurückhaltung im Formalen ist die Verschwendung im Stofflichen aufgetreten. Die Profile verschwanden, die Flächenverzierung, d. h. für das wichtigste Objekt, das Möbel, die Intarsia, eroberte das Feld. In ihrem Gefolge zogen das Mosaik und die Wandfliese in die Räume ein. Die Papiertapete konnte diesem übermächtigen Verlangen nach einer schönheitlichen Durchbildung der Fläche nicht mehr genügen: wo nicht Paneele und auch diese fast durchweg mit eingelegten Ornamenten erschienen, mußte die Stoffverkleidung diesen Platz einnehmen. Durch die gesamte Ausstellung zieht sich, wie ein roter Faden in dem komplizierten Geflecht aller dieser individuellen und hyperindividuellen Bildungen, die Intarsia mit allen nur denkbaren stofflichen Nuancen. In ihr entschädigt sich die Phantasie für die Entbehrungen, die sie sich bei der Tätigkeit im Dienste einer bestimmten konstruktiven und praktischen Notwendigkeit auferlegen mußte. Durch sie verkündet der Maler und der Dekorateur, daß Architekt und Tischler nicht unbeschränkt in dem neuen Reiche herrschen sollen. Der neue Stil, der Scylla unorganischer Plastik entronnen, treibt mit beängstigender Schnelligkeit der Charybdis des Flächenexzesses entgegen.

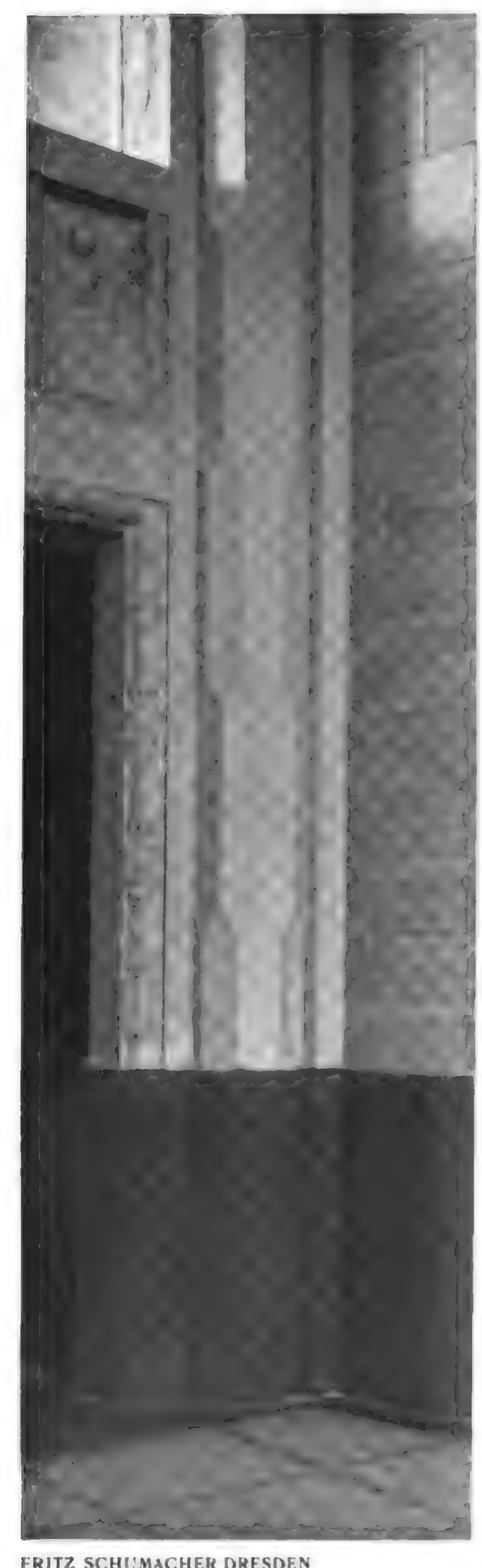
Wilhelm Kreis, der als Architekt auf der Ausstellung so kräftig hervortritt, hat auch als Innenkünstler den Löwenanteil in dem Sächsischen Hause davongetragen. Wir betreten durch einen halbrunden Vorraum die Diele des Hauses, die durch Skulpturen als ein Teil der Kunstsammlung ausgebildet ist. Die sparsame Pilasterarchitektur kommt dem mächtigen Deckengemälde, einer in Anklängen an antik-asiatische Symbolik gebildeten Fruchtbarkeit, von Richard Guhr, Dresden, zugute. Das Zentrum des ganzen Baues bildet eine Rotunde, deren Kuppel offen ist. Sie umschließt einen Monumentalbrunnen mit der schönen Figur des David von August Hudler, in den Nischen der Wand sind Büsten aufgestellt. Der, bis auf das geometrische Wandmuster, in den Proportionen ausgezeichnet geglückte Raum gibt eine höchst beachtenswerte Anregung für die monumentale Aufstellung von Skulpturen. Auch die Aufgabe, dem Meißner Porzellan eine wirkungsvolle



FRITZ SCHUMACHER-DRESDEN PROTESTANTISCHER KIRCHENRAUM
MALEREIEN VON OTTO GUSSMANN, ENTWURF DER GLASFENSTER VON PAUL RÖSSLER, DRESDEN

Schule gegangen sind: ein Damenzimmer von MAX GÜNTHER, das nicht uninteressante Einzelheiten enthält, aber farbig recht wenig geglückt ist, und ein solides, verständiges Herrenzimmer von HEINRICH LASSEN, Königsberg. In WILLIAM LOSSOWS Jagd- und Spielzimmer liegt eine Stimmung von Liebenswürdigkeit und Wärme; es ist einer jener Räume, die, ohne durch allzu individuelle Neubildungen zu reizen, doch dem modernen Empfinden ebenso sympathisch sind wie den Vertretern der guten, alten Zeit. ERICH KLEINHEMPEL bringt diesmal für seine Raumschöpfungen nicht genug architektonisches Empfinden mit. Dem Festzimmer fehlt konstruktive Straffheit und eine klare, kräftige Farbe. Die gleiche, grüngraue Tönung des Holzes und der Wandbespannung ist für mein Empfinden unerträglich. Weiter: die hohen und übermäßig breiten Lehnen der Stühle machen das Servieren bei Tisch unmöglich. Das Musikzimmer, für dessen Möbel gleichfalls das stark geflammte Björkholz verwendet ist, gibt zu weniger Bedenken Anlaß, obwohl auch hier Einzelheiten wie die düsterblaue Decke der gerade bei einem Musikzimmer gewünschten Stimmung heiterer Erhebung zuwider sind.

Die kritische Wanderung durch die Zimmer, wie wir sie angetreten haben und, eilig genug, fortsetzen müssen, ist ermüdend und unfruchtbar zugleich. Ermüdend, weil stets wieder Gleichartiges besprochen werden muß, unfruchtbar, weil der persönliche Geschmack des Urteilenden bei einer solchen Aufgabe



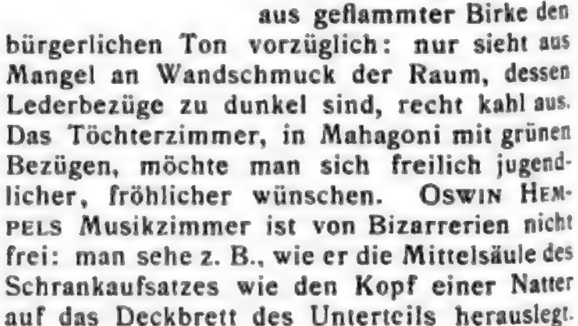
FRITZ SCHUMACHER DRESDEN
BILDHAUERARBEITEN: SCHULE KARL GROSS-DR
Dritte Deutsche

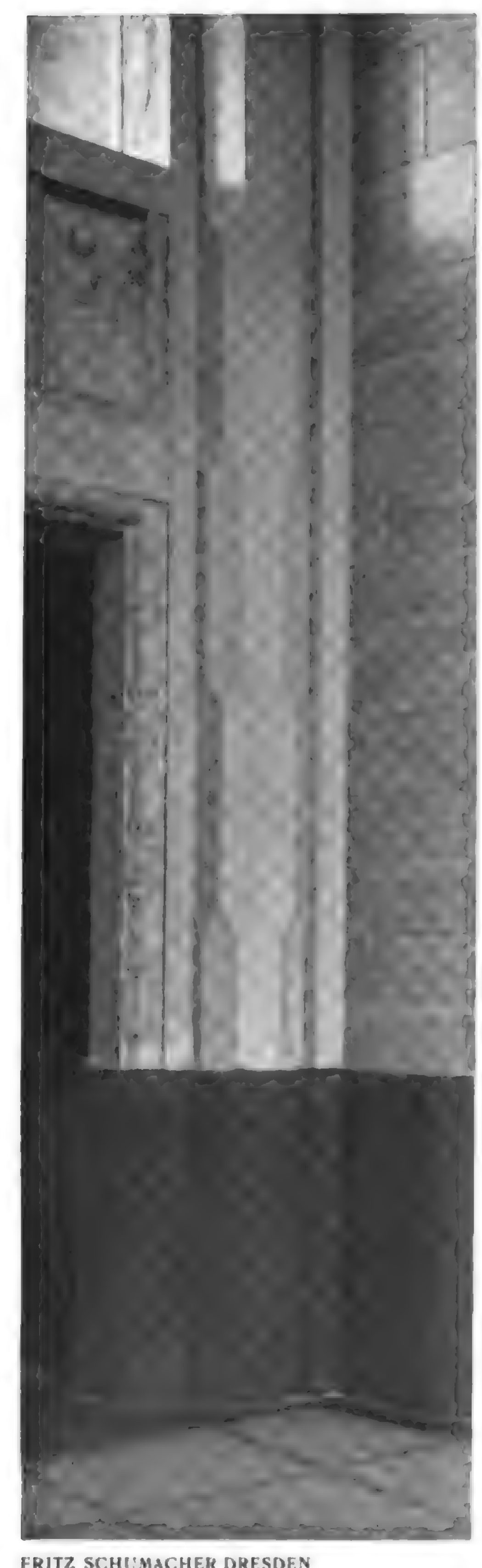
weit stärkeren Anteil hat, als bei der Kritik von Bildern und Skulpturen. Man vergesse nie: eine Kunstkritik der Möbel, Teppiche, Kronleuchter, Vorhänge, Kaffeegeschirre etc. gibt es erst seit zehn Jahren. Einen sprachlichen Stil für sie zu schaffen, ist bis heute noch niemandem gelungen. Sie teilt das Schicksal ihrer Objekte: wenn sie eine, den inneren Zweck restlos zum Ausdruck bringende Form gefunden hat, wird man ihr eine gewisse Anerkennung nicht versagen, ohne daß sie deswegen auf das Prädikat eines Kunstwerkes Anspruch machen könnte. Was ihre Schwächen entschuldigt, ist eben nur die Tatsache, daß sie aufs engste mit dem Reich ihres Wirkens, mit dem neuen Kunstgewerbe selbst verwachsen ist. Sie macht den Rhythmus seiner Entwicklungsphasen treulich mit, sie findet in den Niederungen, unter dem kleinen Buschwerk und in dem Sandboden der Ideenarmut mühsam ihren Weg, aber sie erhebt sich zu freieren und helleren Worten, wo sie den stolzen Stamm eines wurzelechten Persönlichkeitswerkes erblickt, wo sie in die sonnige Luft einer klaren Kulturatmosphäre hinaustritt. Und die spüren wir jetzt in FRITZ SCHUMACHERS Wohnzimmer, einem lichten Raum, dessen weisses, mit zartem Bandwerk stuckiertes Tonnengewölbe das warme Gelb des Kirschbaumholzes in den Möbeln und Paneelen, das Graublau und Blaugrün der Bezüge zusammenschließt. Einige Bedenken sollen auch hier nicht unterdrückt werden: die Beleuchtungskörper sitzen etwas hart und unvermittelt in der Decke; der durchlaufende Balken an der Seite der Tischnische erscheint als Träger des Gewölbes zu dünn, eine dunklere Tönung oder besser noch Vertäfelung der Nischendecke würde dem vielleicht abgeholfen haben. Doch das sind schließlich Kleinigkeiten. Dies Zimmer hat nicht nur Behaglichkeit und Anmut, es zeigt nicht nur eine vollendete Sicherheit in der Behandlung des Holzes, sondern es besitzt vor allem die Kraft, den Beschauer davon zu überzeugen, daß es so werden mußte, wie es geworden ist, und daß es aus einem Geiste geboren ward, der sich über sein Wirken klar ist. Es besitzt Leben, und es besitzt Kultur.



PAUL RÖSSLER-DRESDEN • KIRCHENFENSTER AUSGEF. VON GEBRÜDER LIEBERT-DRESDEN

Die Gruppe der Künstler, die mit den „Werkstätten für deutschen Hausrat“, Dresden, arbeiten, hat stets versucht, in einfacheren Verhältnissen für eine gesunde Reform unserer Wohnungen zu wirken. GERTRUD KLEINHEMPEL, deren Begabung wir oftmals hervorheben konnten, findet in ihrem Speisezimmer nicht überall eine natürliche und überzeugende Lösung. Die plumpen, keulenartigen Tischbeine, die stufenartig gebogenen Stuhlsitze hätten wir gern entbehrt. Um so interessanter und ansprechender ist der Geschirrschrank. MAX NICOLAI verdirbt sich sein sicher gezeichnetes, nur mit Möbeln überfülltes Damenzimmer durch das derbe Rot der Tuchbezüge, das sich mit dem Weiß der Ahornmöbel schlecht verbindet. Das Gartenzimmer in Osagonpine von MARGARETE JUNGE steht, was Ruhe und Solidität der Konstruktion anlangt, hinter dem Schlafzimmer derselben Künstlerin, dessen silbergraue Ahornmöbel manche Feinheiten aufweisen, erheblich zurück. ERNST H. WALTHER trifft in seinem Speisezimmer aus geflammter Birke den bürgerlichen Ton vorzüglich: nur sieht aus Mangel an Wandschmuck der Raum, dessen Lederbezüge zu dunkel sind, recht kahl aus. Das Töchterzimmer, in Mahagoni mit grünen Bezügen, möchte man sich freilich jugendlicher, fröhlicher wünschen. OSWIN HEMPELS Musikzimmer ist von Bizarrerien nicht frei: man sehe z. B., wie er die Mittelsäule des Schrankaufsatzes wie den Kopf einer Natter auf das Deckbrett des Unterteils herauslegt.





FRITZ SCHUMACHER DRESDEN
BILDHAUERARBEITEN: SCHULE KARL GROSS-DR
Dritte Deutsche



WILHELM KREIS-DRESDEN DAS SÄCHSISCHE HAUS: TEILANSICHT

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

WILHELM KREIS-DRESDEN AUSSTELLUNGSRAI
DECKENGEWÖLBE AUSGEFÜHRT VON PETER HEN

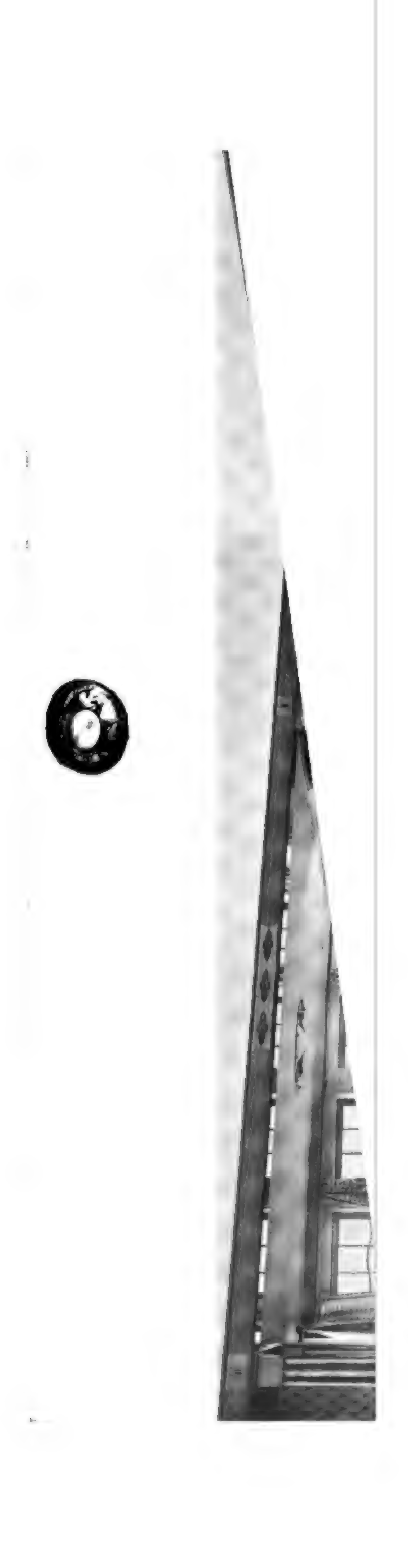
Dritte Deutsche Kun



ARCHITEKT WILHELM KREIS DRESDEN



DAS SÄCHSISCHE HAUS: ANSICHTEN VOM HOF

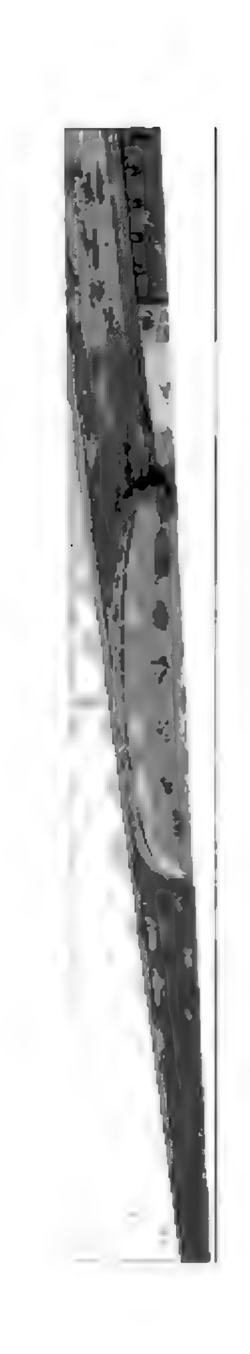


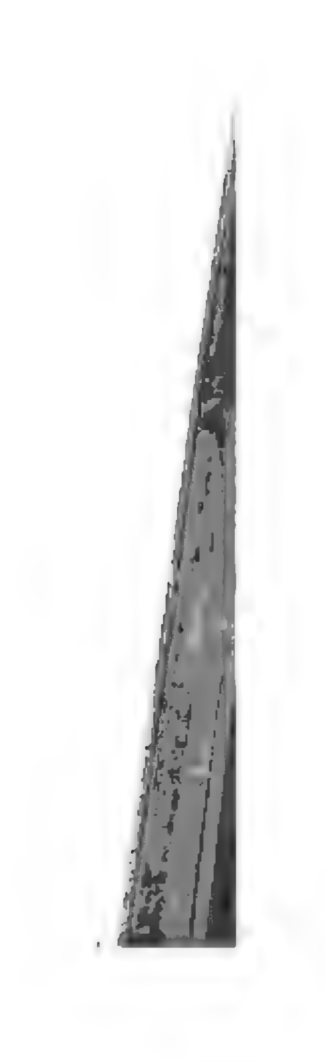


WILHELM KREIS-DRESDEN FESTPLATZ VOR DEM SÄCHSISCHEN



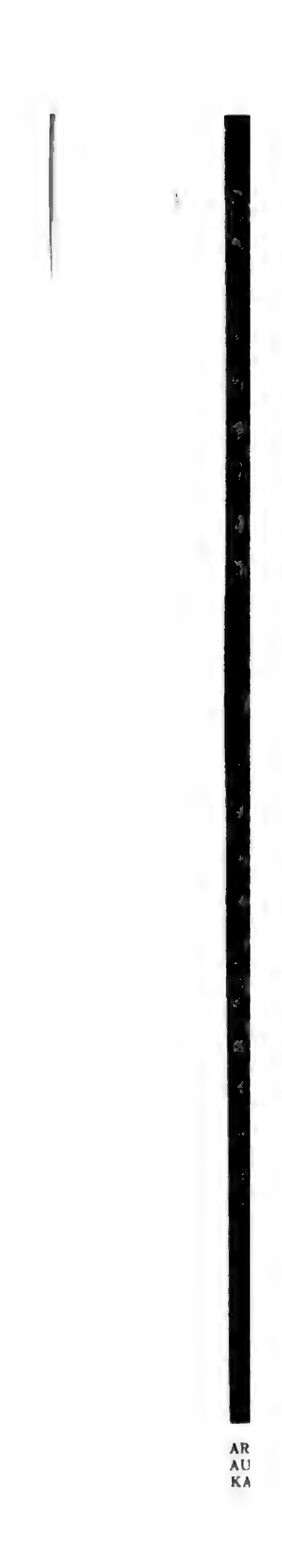
WILHELM KREIS DRESDEN • SCHMIEDEEISERNES GITTER DER PERGOLA DES SÄCHSISCHEN HAUSES • AUSGEF. V. SCHLOSSERMEISTER M. STECK, DRESDEN







AUGUST HUDLER † BRONZESTATUE „DAVID"
AUSGEFÜHRT VON DER ERZGIESZEREI PIRNER & FRANZ, DRESDEN



AR
AU
KA



WILHELM KREIS-DRESDEN — MARMORKAMIN IM SALON
MARMORARBEITEN: SAALBURGER MARMORWERKE, SAALBURG; KAMINEINSATZ UND HAUBE: EHRENLECHNER, DRESDEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

von den HEIDERS einer in Magdeburg, einer in Elberfeld und einer in Stuttgart, AUGUST ENDELL, der freilich nach höchst beachtenswerten Anläufen fast verstummt ist, in Berlin, MARTIN DÜLFER in Dresden, FRITZ ERLER schon auf dem Wege nach Stuttgart — wer bleibt da noch übrig? H. E. VON BERLEPSCH, HERMANN OBRIST, beide von großen, unvergeßlichen konnte, hatte die Bewegung auf die Beine gebracht. Aus ganz Deutschland sammelten sich dort die Talente: Sachsen, Schlesier, Hamburger, Westfalen, Berliner begegneten sich mit den Eingesessenen, die den Druck der älteren Generation am stärksten fühlten, in der immer heller dämmernden Erkenntnis von der Notwendigkeit einer Sezession. Der



RICHARD RIEMERSCHMID-PASING B. MÜNCHEN — OFFIZIERSMESSE AUF S. M. KL. KREUZER „DANZIG“
AUSFÜHRUNG: DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN

Verdiensten, aber vom Kreise der im vollen Leben Schaffenden mehr und mehr abgewandt; RICHARD RIEMERSCHMID, der fast ausschließlich mit den Dresdner Werkstätten arbeitet, und, last not least, BRUNO PAUL.

Wie es kam, daß München so viele derer, die der neuen Strömung dort das Bett haben graben helfen, verlieren mußte, hat auch an dieser Stelle schon zu mancher bitteren Erwägung Anlaß gegeben. Mit wenigen Gliedern läßt sich wohl die Kette der Folgerung so schließen: Die Reaktion gegen die historische Stimmungsmacherei, die gerade an der Isar sich auf eine famose Tradition stützen Kampf begann, schärfer noch als mancher geahnt hatte. Aber die Arena erweiterte sich mehr und mehr. Wenn bald aber der und jener, von oft glänzenden Rufen nach anderen Städten gelockt, der wenig dankbaren künstlerischen Heimat der discrimina rerum den Rücken kehrte, wer mochte ihm das verargen? Die Stadt selbst oder wer sonst dort als Auftraggeber in Betracht kam, stand und steht ja noch heute unter dem Banne der LENBACH-SEIDL-Gruppe, einer Oligarchie, die im Bunde mit allen guten Geistern altbayerischer Kultur dank der ungewöhnlichen Tatkraft und Leistungsfähigkeit ihrer Führer vom Fürsten



WILHELM KREIS-DRESDEN FLÜGEL AUS PALISANDERHOLZ MIT REICHER INTARSIENARBEIT
AUSGEFÜHRT VON DER HOF-PIANOFORTEFABRIK RUD. IBACH SOHN, BARMEN

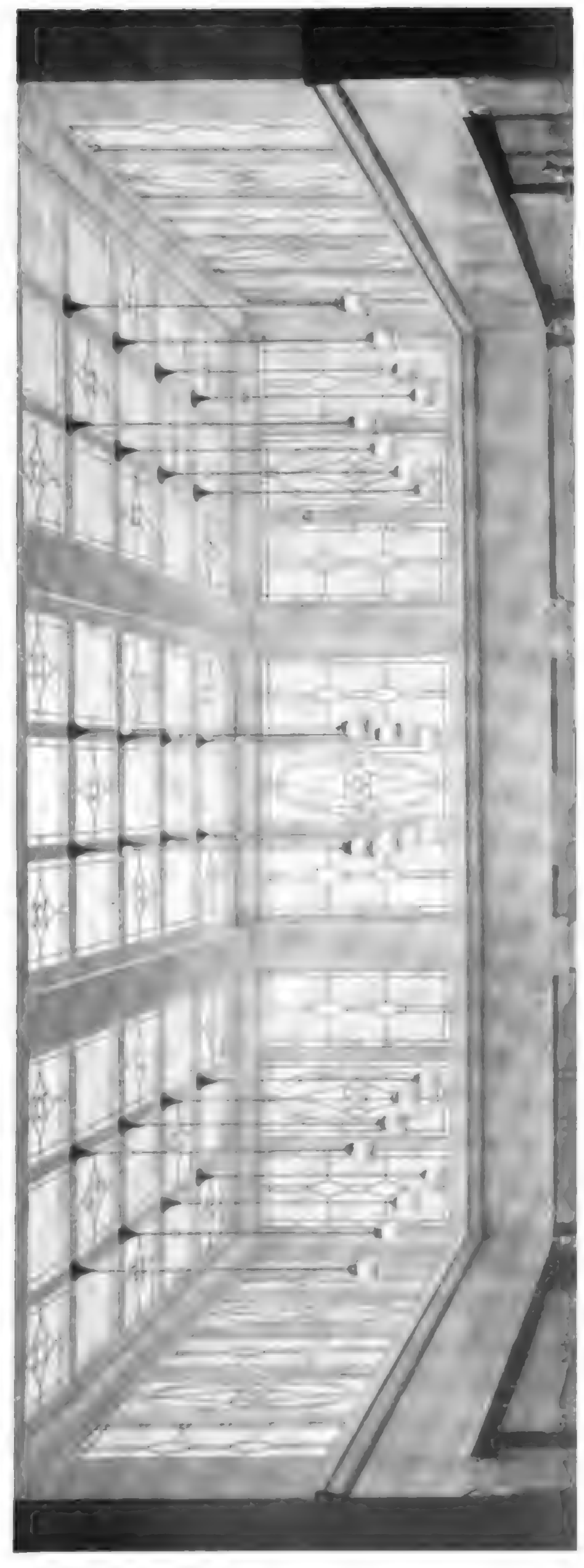


RICHARD RIEMERSCHMID-PASING HERRENZIMMER
AUSFÜHRUNG: DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



WILHELM KREIS-DRESDEN — NISCHE DER BIBLIOTHEK
DECKE, WÄNDE UND MÖBEL IN HELLEM ESCHENHOLZ AUSGEFÜHRT VON TISCHLERMEISTER HELLWIG, MEISZEN
Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



BRUNO PAUL-MÜNCHEN
MARMORARBEITEN AUSGEFÜHRT VON DER AKTIENGESEL
MOBILIAR IN PALISANDERHOLZ VON DEN VEREINIGT

Dritte Deutsche Kunstgew



WILHELM KREIS-DRESDEN SCHREIBTISCH DES HERRENZIMMERS
IN NUSZBAUMHOLZ MIT INTARSIEN AUSGEFÜHRT VON HEINRICH FICKLER, HAINSBERG



WILHELM KREIS-DRESDEN TISCH UND STÜHLE DER BIBLIOTHEK
IN ESCHENHOLZ AUSGEFÜHRT VON TISCHLERMEISTER HELLWIG, MEISZEN









WILHELM KREIS-DRESDEN — AUS DEM HERRENZIMMER

KACHELOFEN MIT KAMINEINSATZ AUSGEFÜHRT VON LAUSCHKE & KÖHLER, PIRNA; KACHELN MODELLIERT VON CURT FEUERRIEGEL UND RUDOLF GERBERT, MEISZEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



WILHELM KREIS-DRESDEN AUSS
DECKENGEWÖLBE AUSGEFÜHRT VO!

Drit



FRITZ SCHUMACHER • FLÜGEL AUS DEM WOHNZIMMER • IN NATURFARBIGEM KIRSCHBAUMHOLZ MIT INTARSIEN AUSGEF. VON E. KAPS, G. M. B. H., DRESDEN



WILHELM KREIS • KAMIN DER PORZELLAN-GALERIE • AUSGEFÜHRT VON PETER HENSELER; KAMINVORSATZ, HAUBE UND RELIEF VON A. MILDE & CO., DRESDEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



WILHELM KREIS-DRESDEN AUSS
DECKENGEWÖLBE AUSGEFÜHRT VO!

Drit

WOHNZIMMER





F. A. O. KRÜGER-MÜNCHEN DAMENZIMMER AUS GRAUEM AHORNHOLZ MIT EINLAGEN
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN, MOSAIKARBEITEN VON KARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN, KAMIN VON DER AKTIENGESELLSCHAFT KIEFER, KIEFERSFELDEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



ARCH MAX HANS KÜHNE-DRESDEN DIELE FÜR EIN HERRSCHAFTL
HOLZARBEITEN UND SCHNITZEREIEN AUSGEFÜHRT VON G. UDLUFT & HARTMANN, DRESDEN; FE
VERGLASUNG NACH ENTWÜRFEN VON JOSEF GOLLER AUSGEFÜHRT VON BRUNO URBA

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



MARGARETE VON BRAUCHITSCH-MÜNCHEN • FRÜHSTÜCKSZIMMER • WANDBESPANNUNG UND KISSEN AUSGEFÜHRT VON DER KÜNSTLERIN, KORBMÖBEL VON JULIUS MOSLER, HOFKORBWARENFABRIK, MÜNCHEN, MÖBEL AUS IMBUGAHOLZ VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN

nung und grauen Velvetbezügen einfach, ernst und behaglich ein. Mehr Eigenes noch bietet desselben Künstlers Speisezimmer, wo sich in der Disposition, mit der niedrigeren Bankecke, wie in der Konstruktion der Möbel (abgesehen von den unpraktischen und disharmonischen Füllungen in durchbrochener Schnitzerei) eine Menge liebenswürdiger Züge verstecken. Das Wohnzimmer von Karl Bertsch, der Farbe nach gefährlich keck, bringt das wackere Nußbaumholz in Naturton wieder zu Ehren. In dieser, von den Werkstätten für Wohnungseinrichtung, Karl Bertsch, tadellos ausgeführten Gruppe, schießt desselben Künstlers Schlafzimmer den Vogel ab. Das ist bürgerliche Wohnungskunst allererster Qualität, eine Kunst, die geradenwegs auf das Ziel losgeht und es auf geraden und natürlichen Wegen auch wirklich erreicht. München, das einen Bruno Paul noch mit Stolz zu den Seinen zählt, kann sich wahrhaftig freuen, auch für diese Note ehrliche Musikanten zu besitzen.

Auch Riemerschmid gehört ja schließlich hierher. Und doch weiß man kaum, ob er überhaupt noch in das Orts- oder Stammesregister einzuordnen geht. Denn in seinem Schaffen hat sich das Individuelle so innig mit den Bedürfnissen, die unser aller sind, mit den mechanischen wie mit den seelischen vermählt, daß wir seine Arbeiten schon fast wie eine Notwendigkeit unserer künstlerischen Kultur hinnehmen. Naumann geht, wenn er ihn charakterisieren will, vom Holz aus und Riemerschmids seltener Gabe, dessen Seele zu erkennen. Er ist es, sagt er, der die Konstruktion des Holzes, wie es in der Schöpfung geworden ist, als Künstler hineinträgt in das, was er schafft. Von den neuen Versuchen, die Riemerschmid der mechanischen Verarbeitung des Holzes gewidmet hat, wird später noch die Rede sein. Uns fesselt, wenn wir die Offiziersmesse und den Kommandantensalon des Kl. Kreuzers „Danzig“ betrachten, vor allem diese gänzlich ungewohnte Vereinigung von wohnlicher Stabilität in den Grundformen der Möbel und fast virtuosem Eingehen auf die ökonomischen Gesetze der Raumbildung. Dem Internationalismus des Kajütenstils ist hier zum ersten Male eine, ehrlich und unverkennbar deutsche Note ener-







KARL BERTSCH-MÜNCHEN SCHLAFZIMMER AUS BIRNBAUMHOLZ
AUSGEFÜHRT VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG, KARL BERTSCH, MÜNCHEN



MAX GÜNTHER-DRESDEN DAMENZIMMER AUS KIRSCHBAUMHOL:
AUSFÜHRUNG DER MÖBEL: HEINR. FICKLER, HAINSBERG, DES KAMINS U. KRONLEUCHTERS: MAX :

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906





ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN MÖBEL AUS DEM SPEISEZIMMER

AUSGEFÜHRT VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG, KARL BERTSCH, MÜNCHEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

Die Teilung der Wände durch weiße Vertikalstäbe macht Bilderschmuck, wie man in dem Raum selbst sehen kann, beinahe unmöglich. Auch würde man wohl für ein Musikzimmer ein verfeinerteres Material als Natureiche wünschen. In der Diele MAX HANS KÜHNES, die den Rundgang abschließt, spricht der Raum als solcher am stärksten: nicht nur durch seine Dimensionen, sondern auch durch seinen kräftigen Holzton (Cottonwood mit Füllungen aus Ulmemaser). Die Anlage, die sich an Vorbilder aus der englischen oder niederländischen Renaissance anschließt, wäre ohne das Uebermaß von Schnitzerei, besonders über der Treppe, noch harmonischer. Und warum ist z. B. die große Kredenz nicht architektonisch mit der Wandverkleidung verbunden? Das Motiv des langgezogenen Achtecks beherrscht die Kassettierung der Wand und folgt sogar, zwar konsequent, aber nicht eben anmutig, dem flachen Bogen über dem Erker. Als Vermittelungsglied zwischen Altem und Neuem findet diese Diele naturgemäß auch bei denen viel Beifall, die sonst innerlich dem Streben nach einer selbständigen Raumkunst fernstehen.

* * *

Der Teil der Ausstellung, um den der Streit der Meinungen am schärfsten entbrennt, sind die der Verbindung von Kirche und Kunst gewidmeten Räume. Hier galt es, fast Unvereinbares harmonisch zu binden: alte Glaubenssätze und junge, ihrer selbst kaum bewußt gewordene Formen. Wenn wir von dem katholischen Kirchenraum absehen, dessen Komposition und symbolischer Schmuck festeren Gesetzen unterlag, so berührt uns in der protestantischen Kirche FRITZ SCHUMACHERS ein Problem, das jenseits der Grenzen künstlerischer Gedankenkreise seine Wurzeln in ein Gebiet von nationalethischer Bedeutung senkt. Es ist hier nicht der Ort, der Entwicklungsgeschichte des protestantischen Kirchenbaues, zu der diese Schöpfung nun auch gehört, im einzelnen nachzugehen. Seit in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Streben, sich mit den liturgischen Anforderungen nicht nur abzufinden, sondern sie zu lösen, zu Werken von wahrhaft monumentaler, auch innerlich großer und freier Schönheit geführt hat, ist dem protestantischen Kirchenbau kaum ein schöpferischer Gedanke mehr erblüht. Die Ueberzeugung aber, daß der Protestantismus, der mittelalterlichen Tradition bar, sich künstlerisch auf eigene Füße stellen, daß der Predigtgottesdienst eine andere Form als der Meßgottesdienst beanspruchen müsse, brachte in den neunziger Jahren eine, von Geistlichen wie Künstlern geführte Bewegung hervor, in deren Verlauf ein erster Kongreß für protestantischen Kirchenbau 1894 zu Berlin zwar keine Einigung, aber doch eine Beseitigung der störenden Regulative und damit freie Bahn für eine neue, selbständige Kunst schuf.

CORNELIUS GURLITT, der diese Fragen vor vielen anderen in der Gegenwart verarbeitet und gefördert hat, sagt einmal: Vollkommen kann nur der Kirchenbau sein, der aus dem Gottesdienst entsprungen ist. Wem dieser nüchtern erscheint, der wird eine nüchterne Kirche schaffen. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, weist SCHUMACHERS Kirchenraum deutlich und mit großer Gebärde darauf hin, daß ihr Verfasser im Gottesdienst Wärme und Leben, ja Leidenschaft, dabei aber doch den Ausdruck einer inneren Klarheit und Gesetzmäßigkeit findet. Seine Kirche ist ein hoher, mit einer kassettierten Flachtonne eingewölbter Saal, in vier Treppentürme eingespannt, auf den Langseiten von Emporen umschlossen, über denen sich die Fenster öffnen; in der Apsis liegen der Altartisch (dessen Stelle durch das Mittelfeld des Teppichs markiert wird), die niedrige Kanzel und die Orgel übereinander. In eine mächtige, das Gewölbe vorbereitende Voute sind noch je drei ovale Fenster eingestochen. Diese Axealanordnung hat wohl ihre Bedenken, die Vorstellung des über den Altar hinweg sprechenden Geistlichen wird manchen verletzen. Aber sie verhilft auch auf der anderen Seite dem Raum zu jener beruhigend klaren und feierlichen Monumentalität, die ich als vornehmste Wirkung eines zur Einkehr und Erhebung bestimmten Raumes verlange. Es ist SCHUMACHER, meiner Meinung nach, gelungen, das künstlerische Empfinden des modernen Menschen mit den durch die Liturgie in feste Gestalt gebannten Ewigkeitsgedanken des christlichen Glaubens zu versöhnen und zwar so, daß die neue Form als lebendig und entwicklungsfähig gelten kann. Seine Mitarbeiter waren OTTO GUSSMANN, der das grandiose Mosaik der Apsis, sowie die dekorativen Malereien der Wände und Decken geschaffen hat, Malereien, deren großer Wurf der künstlerischen Reife der Raumgestaltung entspricht, die Bildhauerschule KARL GROSS für den plastischen Teil der Dekorationen und PAUL RÖSSLER in den mit feinem Empfinden für den Stil der Aufgabe entworfenen Glasfenstern. Der Fries RICHARD BÖHLANDS, der den rechten der beiden, von ERNST HOTTENROTH plastisch detaillierten Vorräume, gleichfalls Werke FRITZ SCHUMACHERS, schmückt, gibt in gehaltenen Tönen einen klangvollen Rhythmus kirchlicher Festesstimmung.

E. HAENEL



ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN — FRIEDHOF-ANLAGE MIT KAPELLE

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN FRIEDHOFS-K
PLASTISCHE ARBEITEN VON REINHOLD KÖNIG UND KARL NEUHAUS, DEKORATIVE MAL
WILHELM HARTZ, AUSGEFÜHRT VON MALERMEISTER WIESE, GLASFENSTER VON BRUNO I
Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN FRIEDHOFS-KAPELLE SÄNGEREMPORE
AUSFÜHRUNG DER HOLZARBEITEN VON G. UDLUFT & HARTMANN; GLASFENSTER NACH ENTWÜRFEN VON JOSEF GOLLER AUSGEFÜHRT VON BRUNO URBAN; ENTWURF DER MALEREIEN VON WILH. HARTZ, ALLE IN DRESDEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



WILHELM KREIS-DRESDEN • GRABDENKMAL RELIEF MODELLIERT VO



WILHELM KREIS-DRESDEN GRABDENKMAL MIT FLACHRELIEF AUS M
AUSFÜHRUNG CHR. GÖBEL & CO., GITTER VON SCHLOSSERMEISTER HILLE, BEIDE IN TO



WILHELM KREIS-DRESDEN • GRABDENKMAL FIGUR MODELLIERT VON SELMAR WERNER
IN THÜRINGISCHEM MUSCHELKALKSTEIN AUSGEFÜHRT VON CHR. GÖBEL & CO., TOLKEWITZ-DRESDEN
Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN • WANDGRABMAL PLASTISCHE ARBEITEN VON KARL GROSS-DRESDEN IN SANDSTEIN AUSGEFÜHRT VON STEINMETZMEISTER MARTIN FLÖSSEL-DRESDEN



ARCH. MAX HANS KÜHNE KINDERGRABMAL



FRITZ SCHUMACHER KINDERGRABMAL



FRITZ SCHUMACHER-DRESDEN • WANDGRABMAL PLASTISCHE ARBEITEN VON FRANZ STELLMACHER
IN THÜRINGER KALKSTEIN AUSGEFÜHRT VON BILDHAUER G. A. WALTHER, DRESDEN



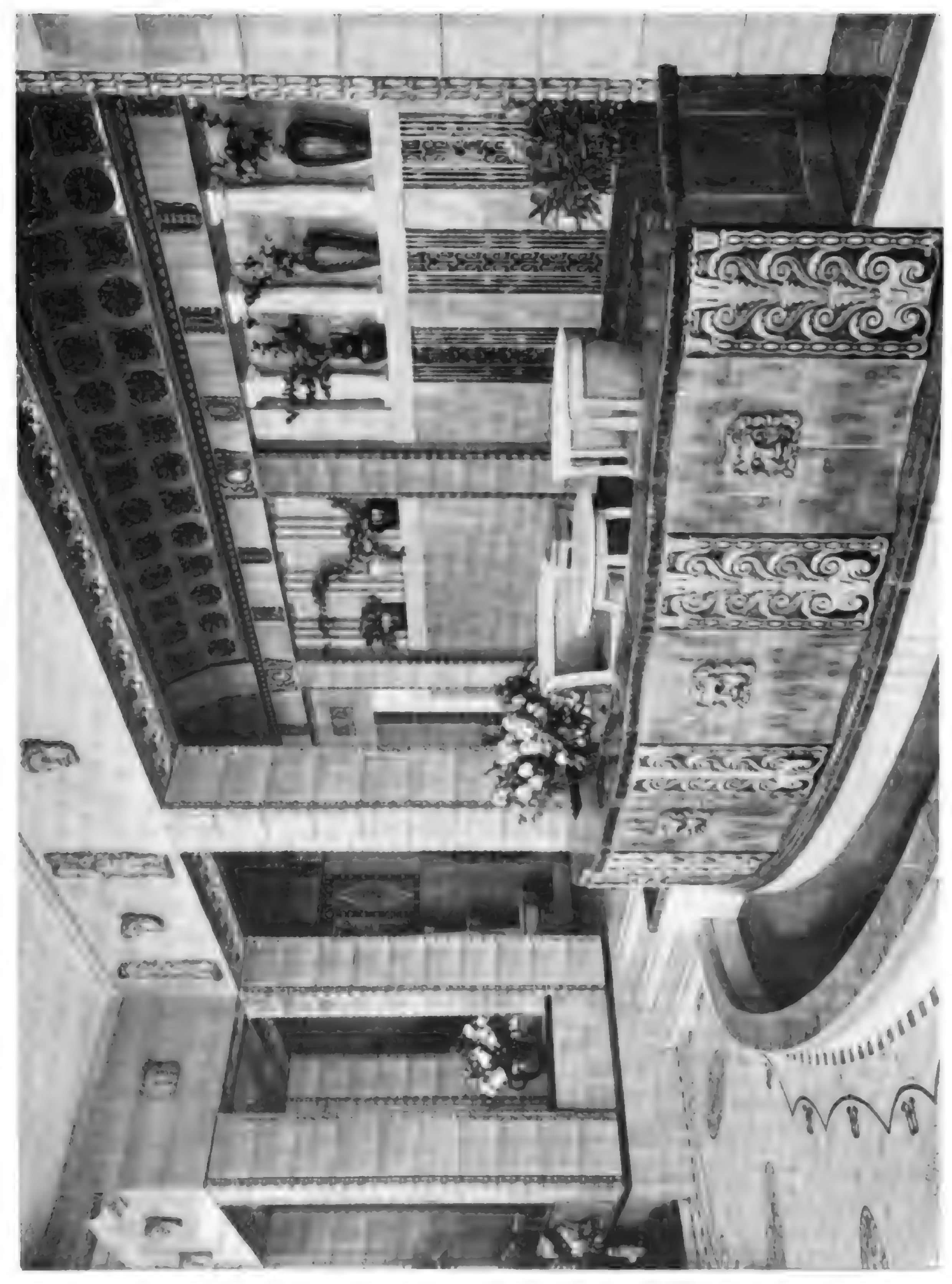


FRITZ SCHUMACHER-DRESDEN • KINDERGRABMALE AUS HOLZ, DAS LINKE BEMALT VON PAUL RÖSSLER-DRESDEN
AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN



ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN WANDELGANG DER WINTERGARTENANLAGE
AUSGEFÜHRT VON DEN KERAMISCHEN FABRIKEN VILLEROY & BOCH IN DRESDEN, MERZIG UND METTLACH

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN PFLANZENRAUM DER WINTERGARTENANLAGE
AUSGEFÜHRT VON DEN KERAMISCHEN FABRIKEN VILLEROY & BOCH IN DRESDEN, MERZIG UND METTLACH

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



ARCH. MAX HANS KÜHNE DRESDEN BRUNNEN IM WANDELGANG DER WINTERGARTENANLAGE
MALEREI NACH DEM ENTWURF VON MAX PECHSTEIN DRESDEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

DIE DRITTE DEUTSCHE KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906

III.

Das Anknüpfen an die Tradition, das der Kirchenbaukunst des 19. Jahrhunderts so verderblich wurde, mochten viele der Friedhofskunst als Richtschnur wünschen, wenn sie die öden, schematisch abgezirkelten Reihen überblickten, die, ein wahrer Steinbruch von poliertem Granit und blendendem Marmor, das typische Bild der Kirchhofsanlage der Gegenwart ausmachen. Eitelkeit, Sentimentalität und Geschmacksroheit schienen jahrzehntelang von dem Bild der Ruhestätte unserer Toten unzertrennlich. Der Kampf gegen die Unkultur, wie sie sich in der Gestaltung des einzelnen Grabmales äussert, hatte schon zu schönen Erfolgen geführt, als die Erkenntnis sich Bahn brach, daß nur eine völlige Umgestaltung der räumlichen, landschaftlichen Gesamtanlage dem Gottesacker wieder einen Platz in dem künstlerischen Leben unseres Volkes sichern könne. In Dresden bot der östliche Innenhof, zwar nur etwa 40 : 40 m umfassend, Gelegenheit, im Anschluß an die Räume für kirchliche Kunst die Ideenskizze eines Friedhofs zu schaffen, wie ihn sich ein Mensch mit künslerischem Empfindungsleben wünschen mag. MAX HANS KÜHNE übernahm die dankbare Aufgabe: er führte den Weg von dem Eingang aus entlang einer offenen Bogenhalle sachte treppan zu einer Kapelle, deren hoher First von der Ecke aus den Hof überschaut. Die Grabmäler liegen teils an der Wand, teils in der von Bäumen und Gebüsch durchsetzten Rasenlehne der Mitte unregelmäßig verstreut; neben der Kapelle reihen sich einige Grüfte an. Die Stimmung, die wir in unseren großen städtischen Gräber-Kasernen vergeblich suchen, die ruhige Luft einer Weltabgeschiedenheit, in der nur Erinnerungen an liebe Menschen und die blühende Natur lebendig sind, wir atmen sie hier, und mit Entzücken geben wir uns der holden Ruhe hin, die in der reinen Harmonie architektonischer, plastischer und landschaftlicher Wirkungen schwebt. Von all den Bildern, die in der Ausstellung an uns vorbeiziehen, besitzt das dieses kleinen Friedhofes wohl die liebenswürdigsten Konturen, die weichsten und wärmsten Farben.

Es ist klar, daß jede Architektur, wenn sie solche Stimmung nicht stören will, darauf verzichten muß, sich hier auf das glatte Gebiet kühner, formaler Neubildungen zu wagen. So hat auch MAX HANS KÜHNE das Innere der Friedhofskapelle, deren Aeußeres nur durch einen mit Kupfer getriebenen Aufsatz und kräftige Malerei ausgestatteten Portalbau gehoben wird, mit feinem Empfinden den schlichten Anlagen älterer Dorfkirchen genähert. Das Sparrenwerk des Dachstuhls zeigt wie die verputzten Füllungen reiche, fast allzureiche dekorative Bemalung (WILH. HARTZ, Dresden), die an der reizenden kleinen Empore die glücklichsten Ideen aufweist. In der Altarnische wäre farbig größere Ruhe willkommen. Wie die nicht eben einfache Beleuchtungsfrage durch die je drei schmalen, bis auf den Sockel reichenden Fenster in der Ecke gelöst ist, denen JOSEF GOLLER mit seinen figürlichen Kompositionen erst Leben und Charakter verliehen hat, das kann als einer der erfreulichsten Züge in der Raumgestaltung der Kapelle hervorgehoben werden. (Abb. vergl. S. 471—473.)

Die sechzig Grabmäler des Friedhofs weisen die Gestaltungsmöglichkeiten, die in dem Motiv des Gedenksteins liegen, nach den verschiedensten Zielen hin. Sollen wir es beklagen, daß, wenn man einst rückschauend diese Gruppe prüft, von dem deutschen Grabmal des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts nicht wohl gesprochen werden kann? Es ist sicher eine der eigentümlichsten Erscheinungen, wie hier Künstler, die sich innerlich und den Problemen der Zeit gleich nahe stehen, zu so auseinanderliegenden Resultaten gelangen. Gemeinsam ist eigentlich allen der Ernst und die liebevolle Durchbildung nach der Seite des Persönlichen hin. Ein mehr oder weniger virtuoses Spiel mit architektonischen Formeln, wie es so lange gerade auf dem Friedhof sich breit machte, trifft man nirgends mehr. Da errichtet WILHELM KREIS eine mächtige Front, deren schwere Gesimsplatte zwei kolossale dorische Säulen tragen. Das schmale Weib mit dem seltsam großen Kopf, in der Hand die geheimnisvolle Flammenschale, gleitet wie ein Schatten (und dennoch als ein architektonisch unentbehrliches Teilstück) an den gewaltigen Massen der Steine vorbei. (Abb. S. 475.) FRITZ SCHUMACHER höhlt eine flache, von glatten Pfeilern gegliederte Nische in die Wand, über der eine schwere, unbehauene Platte sich kräftig



MARGARETE JUNGE-DRESDEN GARTENZIMMER IN OSAGON-PINE, NATURFARBIG LASIERT



GERTRUD KLEINHEMPEL-DRESDEN SPEISEZIMMER AUS GEWACHSTEM ULMENHOLZ
BEIDE AUSGEFÜHRT VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT, THEOPHIL MÜLLER, DRESDEN



GERTRUD KLEINHEMPEL-DRESDEN MÖBEL AUS DEM SPEISEZIMMER AUF SEITE 482





KARL GROSS-DRESDEN FLIESEN-OFEN GERTRUD KLEINHEMPEL-DRESDEN OFEN
AUSGEFÜHRT VON DER OFENFABRIK ERNST TEICHERT, G. M. B. H., MEISZEN



ERICH KLEINHEMPEL-DRESDEN FESTZIMMER AUS BJÖRKHOLZ
AUSGEFÜHRT VON DER KUNSTSCHREINEREI BRUNO KNOBLAUCH, MEISZEN



MARGARETE JUNGE DRESDEN SCHLAFZIMMER AUS GRAU GEBEIZTEM AHORNHOLZ
AUSGEFÜHRT VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT, THEOPHIL MÜLLER, DRESDEN





ERNST H. WALTHER-DRESDEN — SPEISEZIMMER AUS BIRKENHOLZ
AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN





MARGARETE JUNGE WASCHTISCH (VGL. S. 484) M. A. NICOLAI-MÜGELN SPIEGELSCHRÄNKCHEN
AUSFÜHRUNG: WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT, THEOPHIL MÜLLER, DRESDEN





OSWIN HEMPEL-DRESDEN HARMONIUM MARGARETE JUNGE-DRESDEN HARMONIUM
AUSGEFÜHRT VON DER HARMONIUM-FABRIK J. T. MÜLLER, DRESDEN





FRITZ VON HEIDER — ECKKAMIN MIT BÄNKEN — MARIA PHILIPP-BERLIN — WANDBRUNNNN (BRONZE)
AUSFÜHRUNG DES KAMINS: OFENFABRIK WILHELM PAUL & MILLER, MAGDEBURG, DES RADIATORS NACH ENTWURF VON ALBIN MÜLLER: H. LIEBAU, MAGDEBURG

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



RICHARD RIEMERSCHMID PASING B. MÜNCHEN — EINGANG ZUR AUSSTELLUNGSHALLE
AUSFÜHRUNG: DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN

herauswölbt. In MAX HANS KÜHNES Wandgrab fehlt ein architektonischer Zusammenhang zwischen der halbrunden Nische mit der Kartusche und den unruhig skulpierten Pilastern. Ein kleiner Grabstein mit der Gestalt eines geigenden Putto, von OTTO GUSSMANN, bringt ebenso wie mehrere einfache, bemalte Holzkreuze FRITZ SCHUMACHERS die Stimmung eines Kindergrabmales zu zartem und rührendem Ausdruck. Die Gruftkapelle, die OSWIN HEMPEL, unterstützt von PAUL RÖSSLER errichtete, zeigt erfolgreiches Streben nach gesunder und ausdrucksvoller architektonischer Schönheit. Unter den Urnen, die zumeist in den Arkaden der Südseite aufgestellt sind, vermag noch keine etwas über die momentane, ansprechende Wirkung Hinausgehendes, Bleibendes zu bieten. (Abb. vgl. Seite 476 u. 477.)

* * *

Wer vor rund zehn Jahren in München das Einsetzen der neuen Bewegung, den Zusammenschluß so vieler urpersönlicher Kräfte das fast aufregende Nebeneinander dieser mannigfachen Spielarten kunstgewerblichen Talentes mit angesehen, die ersten Schritte auf dem Boden praktischer Arbeit miterlebt hat, in dem mag ein Gang durch die Dresdner Ausstellung wohl die seltsamsten Empfindungen auslösen. Und hat er Neigung zur Sentimentalität, dann klingen die Töne des alten Burschenliedes in seinem Ohr: .... Ihr werten Gefährten, wo seid ihr zur Zeit mir Ihr Lieben geblieben? — Ach, alle zerstreut! ..... Aber man kann ein ganz nüchterner, sachlicher Kritikus sein und wird doch vom Standpunkte des Münchners aus dieser eigentümlichen Zersplitterung ein paar ernste Gedanken widmen. Die Namen sind bald aufgezählt: OTTO ECKMANN, in gewissem Sinne der Mann des Schicksals für Berlin, schon dem verlogenen Motto: De mortuis nil nisi bene preisgegeben, PETER BEHRENS nach der Darmstädter Blütezeit in Düsseldorf sogar von Staatswegen Organisator seiner und mancher anderen Kunst, BERNHARD PANKOK in Stuttgart als Mittelpunkt einer eigenen, mit überraschender Kraft sich entwickelnden schwäbischen Gruppe, KARL GROSS in Dresden, wo ihm nicht nur das eigentliche Kunstgewerbe, sondern vor allem auch die Architektur so viel zu danken hat, THEO SCHMUZ-BAUDISS in Berlin einer Staatsmanufaktur als Techniker und Künstler neue Wege weisend,



RICHARD RIEMERSCHMID-PASING B. MÜNCHEN • MUSIK- U. TANZRAUM: MÖBEL WEISZ MIT HELLGRÜNEN BEZÜGEN
AUSFÜHRUNG: DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN
Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906





RICHARD RIEMERSCHMID-PASING KOMMANDANTENSALON AUF S. M. KL. KREUZER „DANZIG"
AUSFÜHRUNG: DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN

von den HEIDERS einer in Magdeburg, einer in Elberfeld und einer in Stuttgart, AUGUST ENDELL, der freilich nach höchst beachtenswerten Anläufen fast verstummt ist, in Berlin, MARTIN DÜLFER in Dresden, FRITZ ERLER schon auf dem Wege nach Stuttgart — wer bleibt da noch übrig? H. E. VON BERLEPSCH, HERMANN OBRIST, beide von großen, unvergeßlichen Verdiensten, aber vom Kreise der im vollen Leben Schaffenden mehr und mehr abgewandt; RICHARD RIEMERSCHMID, der fast ausschließlich mit den Dresdner Werkstätten arbeitet, und, last not least, BRUNO PAUL.

Wie es kam, daß München so viele derer, die der neuen Strömung dort das Bett haben graben helfen, verlieren mußte, hat auch an dieser Stelle schon zu mancher bitteren Erwägung Anlaß gegeben. Mit wenigen Gliedern läßt sich wohl die Kette der Folgerung so schließen: Die Reaktion gegen die historische Stimmungsmacherei, die gerade an der Isar sich auf eine famose Tradition stützen konnte, hatte die Bewegung auf die Beine gebracht. Aus ganz Deutschland sammelten sich dort die Talente: Sachsen, Schlesier, Hamburger, Westfalen, Berliner begegneten sich mit den Eingesessenen, die den Druck der älteren Generation am stärksten fühlten, in der immer heller dämmernden Erkenntnis von der Notwendigkeit einer Sezession. Der Kampf begann, schärfer noch als mancher geahnt hatte. Aber die Arena erweiterte sich mehr und mehr. Wenn bald aber der und jener, von oft glänzenden Rufen nach anderen Städten gelockt, der wenig dankbaren künstlerischen Heimat der discrimina rerum den Rücken kehrte, wer mochte ihm das verargen? Die Stadt selbst oder wer sonst dort als Auftraggeber in Betracht kam, stand und steht ja noch heute unter dem Banne der LENBACH-SEIDL-Gruppe, einer Oligarchie, die im Bunde mit allen guten Geistern altbayerischer Kultur dank der ungewöhnlichen Tatkraft und Leistungsfähigkeit ihrer Führer vom Fürsten



RICHARD RIEMERSCHMID-PASING B. MÜNCHEN — OFFIZIERSMESSE AUF S. M. KL. KREUZER „DANZIG“
AUSFÜHRUNG: DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN



RICHARD RIEMERSCHMID-PASING MÄDCHENZIMMER (MASCHINEN-MÖBEL)



RICHARD RIEMERSCHMID-PASING AUS DEM HERRENZIMMER AUF SEITE 493
AUSFÜHRUNG: DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN



RICHARD RIEMERSCHMID-PASING — HERRENZIMMER
AUSFÜHRUNG: DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

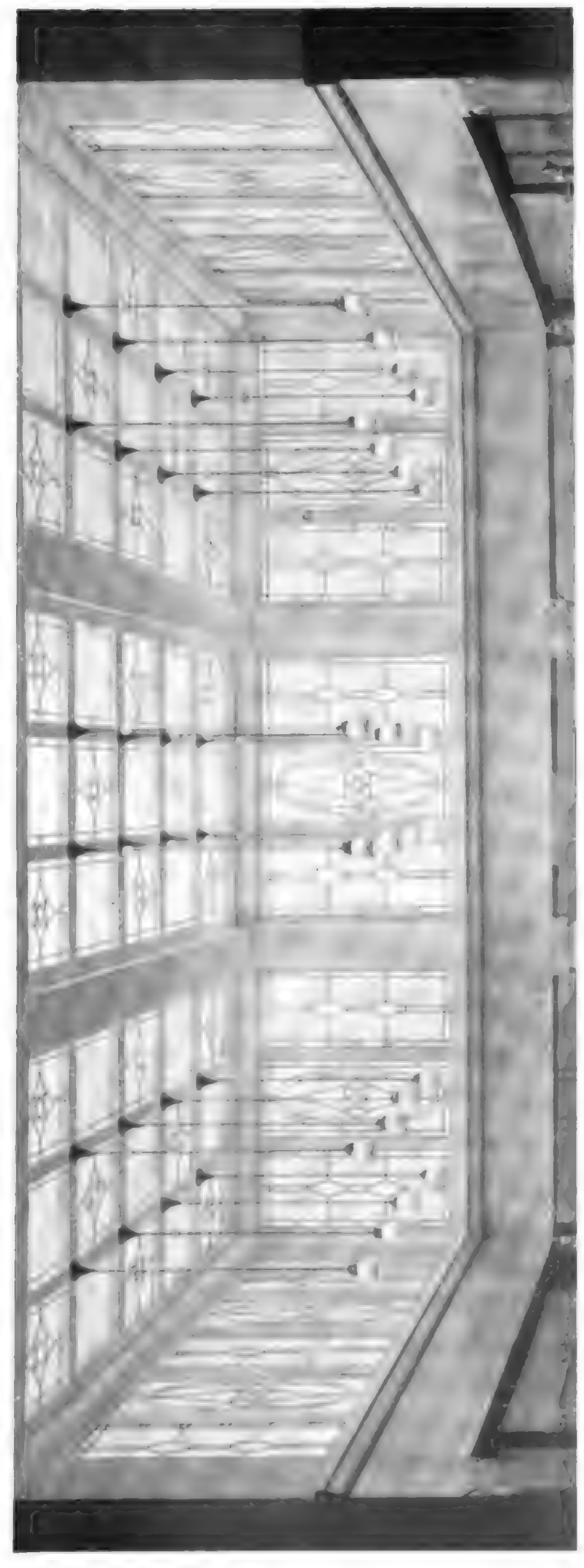


JULIUS DIEZ-MÜNCHEN — FARBIGES FENSTER
AUSFÜHRUNG: CARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN

bis zum Steinträger die Fäden ihrer Popularität spannt. Ihr zu begegnen wird, trotz enormer literarischer Beihilfe, trotz des Zuzugs zahlreicher junger Kräfte, trotz wachsender Zahl der Anerkennungen auch aus dem Publikum, den Vertretern des neuen Stils aber umso weniger gelingen, je leichter sie das Band einer eignen Organisation, kaum geknüpft, mit eigner Hand wieder zerreißen ....

Und dennoch: München hat die Stellung, die es sich damals mit raschem Vordringen eroberte, auch heute noch nicht eingebüßt. Die fünfzehn Räume, die seine Künstler in Dresden ausgestellt haben, stellen als Ganzes genommen eine Plattform vornehmer und reifer Wohnungskunst dar, zu der sich aufzuschwingen von allen anderen lokalen Gruppen höchstens Dresden die Mittel zu besitzen scheint. Aber nicht nur der Kampf selbst, der stets die Kräfte anspannt und konzentriert, hat diese Leistungen heraufgeführt. Seltsam genug: es ist, als ob gerade von der Atmosphäre, die man in München in den jüngstvergangenen Lustren fast hassen gelernt hat, ein warmer und duftiger Hauch in diese Räume hinübergeweht sei. Ihre Werte sind nicht, wie in vielen ähnlichen Arbeiten, negativ, d. h. sie knüpfen nicht besonders an diejenigen Erscheinungen unserer Kultur an, die rücksichtslos das Vergangene mit Füßen treten, weil sie glauben, es entbehren zu können, sondern sie sind positiv, schöpferisch, weil sie selbst die Spuren des frei und mit innerer Ruhe Geschaffenen tragen. Sie schließen sich einer Entwicklungsreihe an, darum darf man ihnen ebenso den Sommer einer früchtereichen Entwicklung verheißen.

Das gilt in erster Linie von BRUNO PAUL. Die Linie zum Biedermeier, ja Empire ist bei seinen Werken schon gezogen worden. Man hat sich auch genug mit den zwei Seelen beschäftigt, die in dieses Künstlers Brust wohnen — wohnen sollen: die des Karikaturisten und des, ja man kann ruhig sagen: Architekten. Aber hätten beide nicht doch eine gemeinsame Quelle, ihre Aeußerungen eine Melodie? Der Zwang, mit wenigen Mitteln vieles zu sagen, durch Reduktion der Form zu einer Steigerung der Gebärde zu gelangen, hat unter BRUNO PAULS Hand jene wunderbaren Blätter entstehen lassen, in denen ein paar schwarze Flecke, einige wie hingewehte farbige Töne, mehrere Inseln von grellem Weiß zusammen mit einem sinnvollen Gewirr harter und weicher Striche ein Stück lautester Wirklichkeit erzeugen. Das, was man hier eine Kraftersparnis der Gestaltung nennen kann, kehrt in seinen Räumen und Möbeln wieder. Sie kennzeichnet ein Accent ruhiger Ueberlegenheit, bewußtester Linienökonomie. Das Farbige kommt kaum zu Worte, wenigstens nur soweit, als der Kontur zu seiner eigenen Betonung braucht. Vor Fehlgriffen, dort wie hier, schützt den Künstler sein Können; der



BRUNO PAUL-MÜNCHEN
MARMORARBEITEN AUSGEFÜHRT VON DER AKTIENGESEL
MOBILIAR IN PALISANDERHOLZ VON DEN VEREINIGT

Dritte Deutsche Kunstgew



BRUNO PAUL-MÜNCHEN KAMIN DES REPRÄSENTATIONSRAUMS
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN • MOSAIK NACH ENTWURF VON JULIUS DIEZ AUSGEFÜHRT VON CARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906







BRUNO PAUL-MÜNCHEN • ARBEITSZIMMER AUS GEBEIZTEM, POLIERTEM EICHENHOLZ MIT MAHAGONI-EINLAGEN
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN, TEPPICH VON GUIDO RÖDER & CO., ANSBACH



BRUNO PAUL-MÜNCHEN • SPEISEZIMMER AUS POLIERTEM ZITRONENHOLZ MIT EINLAGEN, TÄFELUNG WEISZ LACKIERT
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, STUCKARBEITEN VON MAILE & BLERSCH,
MOSAIKARBEITEN VON CARL ULE, G. M. B. H., ALLE IN MÜNCHEN



BRUNO PAUL-MÜNCHEN SPEISEZIMMER (VGL. SEITE 499)
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN

Ausdruck „Geschmack“ verblaßt, da es sich hier um eine untrügliche Herrschaft über die Stilgesetze des Zwecks und des Materiales handelt. Und welches Größere könnten wir an dieser Stelle von einem Schaffenden verlangen?

Da sich die Münchner Werkstätten den Vorwurf gegeben hatten, die Wohnung eines hohen Staatsbeamten herzustellen, so fügte sich eine schon bekannte Arbeit PAULS, das Arbeitszimmer des Regierungspräsidenten von Bayreuth, zwanglos in diese Reihe ein. Nur die Stühle sind etwas behaglicher und konservativer, die Einlagen der Deckenfelder lockerer geworden; der Teppich, nicht allzu glücklich, wurde mit einem von geometrischer Musterung, der Tisch mit einem leichter gebildeten vertauscht. Die würdige und arbeitsame Stimmung der dunklen Schränke und Paneele, die nur etwas schroff gegen den hellen Ahornton der oberen Felder anlaufen, wirkt hier wie einst in St. Louis. Auch die Gestaltung des Vor- und Repräsentationsraumes dieser Folge fiel BRUNO PAUL zu. In ersterem stellt er weiße Möbel mit gelben



BRUNO PAUL-MÜNCHEN MÖBEL AUS DEM SPEISEZIMMER
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN



MÜNCHEN HEIZKÖRPER UND KREDENZ AUS DEM SPEISEZIMMER
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



F. A. O. KRÜGER-MÜNCHEN DAMENZIMMER AUS GRAUEM AHORNHOLZ MIT EINLAGEN
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN, MOSAIKARBEITEN VON KARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN, KAMIN VON DER AKTIENGESELLSCHAFT KIEFER, KIEFERSFELDEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

Bezügen gegen eine violett-schwarze Wand aus stumpfem, kleinquadriertem Stein. Die Halle glänzt in grauem, grünlich-grauem und schwarz-blauem poliertem Marmor aus Kiefersfelden, eine Architektur von edelster Zurückhaltung und melodischestem Gleichmaß der Verhältnisse. Auch die Palisandermöbel mit glänzend blauseidenen Bezügen sind wunderschön, nur für die kräftigen Stoffe und Profile der Wände zu zart gebaut. Die einzeln herabhängenden Lichtbirnen schaden dem vornehmen Ernst des Oberlichtes. Den höchsten Grad der Vollendung indes erreicht BRUNO PAUL in dem Speisezimmer. Die Einwände seien hier vorweggenommen: sie betreffen gleichfalls die Beleuchtungskörper, bei denen besonders der plumpe Umriß der Schalen und der nabelförmige Ansatz an der Decke stört. Der Raum selbst dagegen, Proportionen wie Farben, zeigt höchste Kultur. Wie die abgestumpften Ecken die Heizkörpermäntel aus blankem Messing neben dem tiefgehenden Fenster und die Wandfächer drüben aufnehmen, wie das Zitronenholz der Möbel zu den weißen Kassetten der Wand steht, das kann jeweils als eine Lösung von schlagender Richtigkeit angesehen werden. Man verläßt diesen Raum mit dem stillen Gelöbnis, sein Eßzimmer nie anders als mit weißgestrichenen Wänden und geradlinigen Möbeln aus Citronenholz auszustatten. Was heißt uns hier Biedermeier? Dieses Zimmer ist lebendigste Gegenwart, von jedem zu genießen, der GOETHE nicht für unmodern und den „Simplizissimus“ als der Nation GOETHES nicht unwürdig erklärt.

Von PAULS Mitarbeitern bei den „Werkstätten“ schneiden diesmal weder F. A. O. KRÜGER noch MARGARETE VON BRAUCHITSCH sehr glücklich ab. KRÜGERS Damenzimmer erweckt schon durch die Farben — grau-poliertes Ahorn mit Einlagen und laubgrüne Seide an den Wänden — Bedenken; das Mosaik der Decke mit den vielzuvielen Lampen ist zu anspruchsvoll für einen kleinen Salon. MARGARETE VON BRAUCHITSCH versucht vergeblich aus braunen Korbmöbeln, blauen Fliesen und naturfarbenem, mit Stickereien ausgestattetem Leinen ein Frühstückszimmer zum Raume zu gestalten. Dagegen kann der Amtsgerichtssitzungssaal, bei dem sich KRÜGER der malerischen Mitarbeit von JULIUS DIEZ erfreuen durfte, in der glücklichen Zweiteilung von vertäfeltem Richterpodium und gemaltem, flachgewölbtem Saal nur Befriedigung erwecken. Das Vorstandszimmer des Amtsrichters, der hier einst judizieren soll, richtete ADELBERT NIEMEYER in schwarzgebeizter Eiche, grünlicher Wandbespan-



F. A. O. KRÜGER-MÜNCHEN ECKE DES DAMENZIMMERS (VGL. SEITE 503)



MARGARETE VON BRAUCHITSCH-MÜNCHEN • FRÜHSTÜCKSZIMMER • WANDBESPANNUNG UND KISSEN AUSGEFÜHRT VON DER KÜNSTLERIN, KORBMÖBEL VON JULIUS MOSLER, HOFKORBWARENFABRIK, MÜNCHEN, MÖBEL AUS IMBUGAHOLZ VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN

nung und grauen Velvetbezügen einfach, ernst und behaglich ein. Mehr Eigenes noch bietet desselben Künstlers Speisezimmer, wo sich in der Disposition, mit der niedrigeren Bankecke, wie in der Konstruktion der Möbel (abgesehen von den unpraktischen und disharmonischen Füllungen in durchbrochener Schnitzerei) eine Menge liebenswürdiger Züge verstecken. Das Wohnzimmer von Karl Bertsch, der Farbe nach gefährlich keck, bringt das wackere Nußbaumholz in Naturton wieder zu Ehren. In dieser, von den Werkstätten für Wohnungseinrichtung, Karl Bertsch, tadellos ausgeführten Gruppe, schießt desselben Künstlers Schlafzimmer den Vogel ab. Das ist bürgerliche Wohnungskunst allererster Qualität, eine Kunst, die geradenwegs auf das Ziel losgeht und es auf geraden und natürlichen Wegen auch wirklich erreicht. München, das einen Bruno Paul noch mit Stolz zu den Seinen zählt, kann sich wahrhaftig freuen, auch für diese Note ehrliche Musikanten zu besitzen.

Auch Riemerschmid gehört ja schließlich hierher. Und doch weiß man kaum, ob er überhaupt noch in das Orts- oder Stammesregister einzuordnen geht. Denn in seinem Schaffen hat sich das Individuelle so innig mit den Bedürfnissen, die unser aller sind, mit den mechanischen wie mit den seelischen vermählt, daß wir seine Arbeiten schon fast wie eine Notwendigkeit unserer künstlerischen Kultur hinnehmen. Naumann geht, wenn er ihn charakterisieren will, vom Holz aus und Riemerschmids seltener Gabe, dessen Seele zu erkennen. Er ist es, sagt er, der die Konstruktion des Holzes, wie es in der Schöpfung geworden ist, als Künstler hineinträgt in das, was er schafft. Von den neuen Versuchen, die Riemerschmid der mechanischen Verarbeitung des Holzes gewidmet hat, wird später noch die Rede sein. Uns fesselt, wenn wir die Offiziersmesse und den Kommandantensalon des Kl. Kreuzers „Danzig“ betrachten, vor allem diese gänzlich ungewohnte Vereinigung von wohnlicher Stabilität in den Grundformen der Möbel und fast virtuosem Eingehen auf die ökonomischen Gesetze der Raumbildung. Dem Internationalismus des Kajütenstils ist hier zum ersten Male eine, ehrlich und unverkennbar deutsche Note ener-

KARL BERTSCH-MÜNCHEN — WOHNZIMMER AUS NUSZBAUMHOLZ
AUSGEFÜHRT VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG, KARL BERTSCH, MÜNCHEN



KARL BERTSCH-MÜNCHEN • WASCHTISCH • (VGL. S. 507)

gischer und flotter Sachlichkeit entgegengehalten. Ein besonderes Problem, diesmal technischer Natur, bearbeitet RIEMERSCHMID in seinem Herrenzimmer, das den hellen Naturton und die, aller weichen Teile durch Herausbürsten entkleidete Maserung der Föhre zeigt. Die Decke aus Messingblech, sonst so wirkungsvoll, bringt einen zu prunkvollen Ton in die herzhafte Musik dieses gesunden Raumes. Ein Musik- und Tanzsaal schließlich, ganz in Weiß, die Möbel mit hellgrünen Bezügen, trifft den gesuchten Stil festlicher Bewegtheit ganz wunderbar. Einige architektonische Schroffheiten dürfen nicht stören, denn wer sonst zauberte uns soviel Wärme und Anmut mit den geringsten Mitteln? MOZART, SCHUBERT und BRAHMS, Eure Melodien werden hier wach; bessere Schutzgötter kann wohl niemand einem Musiksaal wünschen.

* * *

Auch in der Gruppe für kunsthandwerkliche Einzelerzeugnisse — welch schwerfälliger Name für eine einfache Sache! — hat München sich außerordentlich hervorgetan und zwar fast auf jedem einzelnen technischen Gebiete. In





KARL BERTSCH-MÜNCHEN SCHLAFZIMMER AUS BIRNBAUMHOLZ
AUSGEFÜHRT VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG, KARL BERTSCH, MÜNCHEN



ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN SPEISEZIMMER AUS KIRSCHBAUMHOLZ
AUSGEFÜHRT VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG, KARL BERTSCH, MÜNCHEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906





ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN MÖBEL AUS DEM SPEISEZIMMER

AUSGEFÜHRT VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG. KARL BERTSCH, MÜNCHEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

dem Trakt des Ostflügels, den MAX HANS KÜHNE sehr geschickt zu einer Reihe ladenartiger Kojen umgebaut hat, nimmt die Münchener Gruppe vier in sich verbundene Räume ein. Den kleinsten davon füllen die Metallarbeiten von J. WINHART & CO. und STEINICKEN & LOHR, meist Schalen, Vasen, Kübel und Leuchter aus patiniertem Kupfer und Messing, Arbeiten, die sich durch ihre gesunde Treibtechnik, pikante Färbung und reizvolle Ornamentik bald populär gemacht haben. Das Metall überhaupt zeitigt heute noch in München die reifsten und persönlichsten Schöpfungen. ADOLF VON MAYRHOFER bringt zwei in Silber getriebene Schützenbecher, von denen der mit den drei Scheiben auf dem Deckel den gebuckelten sogar noch an Grazie des Umrisses übertrifft. Der große silberne Pokal IGNATIUS TASCHNERS, ganz überzogen von getriebenem Geäst und Blattwerk sowie figürlichen Darstellungen in flachem Relief, verkörpert neben jenen zierlichen Dingern den derberen, urgesunden Humor und die behagliche Trinkfestigkeit. THEODOR VON GOSEN hat sich die Tafelaufsätze und Ehrengeschenke fast zu einer Spezialität entwickelt. Man mag wohl bei all diesen Arbeiten das Gefühl haben, als seien sie ihrem Aufbau nach mehr Reduktionen echter Monumentalplastik als wirkliche Klein- und Zierkunst, aber man wird doch der Freude an dem schönen und höchst taktvoll verwendeten Material, an der knappen Rassigkeit der Figuren und der feinen Durchbildung der naturalistischen Dekoration nicht wehren. Der Tafelaufsatz des 11. Infanterieregiments von der Tann würde durch eine weniger gedrückte Haltung der bekrönenden Frauengestalt vielleicht noch gewinnen.



KARL BERTSCH UND ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN VORPLATZ
KORBMÖBEL AUSGEF. VON JULIUS MOSLER, HOFKORBWARENFABRIK, MÜNCHEN

Die SCHNECKENDORFERschen Glasschalen haben den undefinierbaren Reiz reiner Naturprodukte. Auch im Frauenschmuck verleugnet sich nicht ERICH ERLERS kraftvolle, breiten und ruhigen Wirkungen zustrebende Eigenart. Ein Halsband mit goldenen Masken zwischen tiefdunkeln Lapisgliedern könnte einer stattlichen Brünette wundervoll stehen. MAX PPEIFFER arbeitet besonders gern in Silber mit Halbedelsteinen und Email. Ein Anhänger mit vier übereinandergeordneten Türkistropfen zeichnet sich durch sehr ebenmäßige Proportionen aus, einige Schließen betonen noch stärker das architektonische Element.

Auf dem Gebiete der Keramik repräsentieren die Majolikaarbeiten von Frau ELISABETH SCHMIDT-PECHT die bäuerliche, die Porzellane der



ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN • VORSTANDSZIMMER DES AMTSGERICHTS SULZBACH • IN SCHWARZ GEBEIZTEM EICHENHOLZ AUSGEFÜHRT VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG, KARL BERTSCH, MÜNCHEN

Nymphenburger Manufaktur die aristokratische Tonart. Die Teller mit den famosen Hirschen, Steinböcken und anderem Getier, deren Sinnsprüche: „Ich bleib dir 3", „Heute mir, morgen dir," „Ich zwick," nämlich ein fürchterlicher Krebs, ebenso prägnant wie ergreifend sind, die prachtvoll behaglichen Krüge hat JULIUS DIEZ ganz meisterhaft, mit unfehlbarem Verständnis für den Stil solcher Gesellen dekoriert. Auf den zwölfeckigen Tellern RUDOLF SIECKS atmen zartgetönte Landschaften „Am Chiemsee", „Am Bodensee", „Rauhreif", „Dorffrühling", eine verhaltne Stimmung meist melancholischer Naturfreude. Mit Figürlichem kommt JOS. WACKERLE, und seine ebenso ungenierten wie süffisanten Damen haben im Nu ihre Liebhaber gefunden. Aber sie verdienen ihre Eroberungen: sie sind mit so überraschendem Feingefühl für die Gesetze des Porzellanstils, mit soviel Schmiß und Frische erfunden und so brillant in ihrer flächigen Art durchgeführt, daß man sie am liebsten als Erstlinge einer neuen, echten und ganz und gar modernen Porzellanplastik begrüßen möchte! Vivant sequentes!

ERICH HAENEL



CARL EEG-BREMEN • ZIERHOF • BRUNNEN UND PELIKAN-GRUPPE, ENTWORFEN VON HUGO LEVEN-BREMEN IN MARMOR UND BRONZE AUSGEFÜHRT VON FRIEDRICH WACHSMUTH, BREMEN

DER SCHÖPFERISCHE KÜNSTLER UND DIE KULTURELLE ORGANISATION

Zuerst war die „neue Innenkunst" ein rechter „Störenfried". Als die „Bewegung" einsetzte, übertrug man den vorlauten, schwächlichen Größenwahn der literarischen und impressionistischen „Moderne" ganz unbesorgt auf ein Gebiet, wo es galt, ernsthaft und besonnen mit Realitäten zu ringen, die sich unbedingt durchsetzen wollen. Sie setzen sich am Ende auch bedingungslos durch, und der Künstler, welcher den Vorsatz faßt, diesen Prozeß zu kontrollieren, damit er sich in geschmackvollen Formen und zu einem ästhetischen Ziele hin vollzieht, findet nur einen ganz schmalen Spielraum für seinen Einfluß. Es sind in der Tat nur ganz feine, fast unmerkliche Nuancen möglich und gestattet, und nur eine ganz bedeutende, von einem scharfen Intellekte gesteuerte Kraft vermag diese engbeschränkten Nuancierungsmöglichkeiten so auszunutzen, daß sie sich zu künstlerischen Werten von Eigenart und stets erneuter Schönheit entfalten. Der herrschsüchtige Schwächling, der die Zweck- und Zierformen nur als Schriftzeichen mißbraucht, um von sich zu erzählen, muß gar bald vom Kampfplatze abtreten. Es hilft ihm nichts, daß er sich scheinbar mit jenen erbarmungslosen Realitäten des Lebens auseinandersetzt, indem er die „Konstruktion" mit geflissentlicher Prinzipienreiterei „betont". Denn in Wahrheit wird gerade das Gegenteil von ihm gefordert: er soll in der Gestalt des Gegenstandes Konstruktion und Zweckmäßigkeit zwar ehrlich dartun, zugleich aber auch um eine Nuance, aber auch nur um eine Nuance weiterführen, so daß sie in der Form nicht mehr als belastete, tragende, „arbeitende" Glieder erscheinen, sondern frei, freiwillig sich ineinander ordnend, bequem, vornehm, ruhig, ohne Erinnerung an Mühe, Zweck,



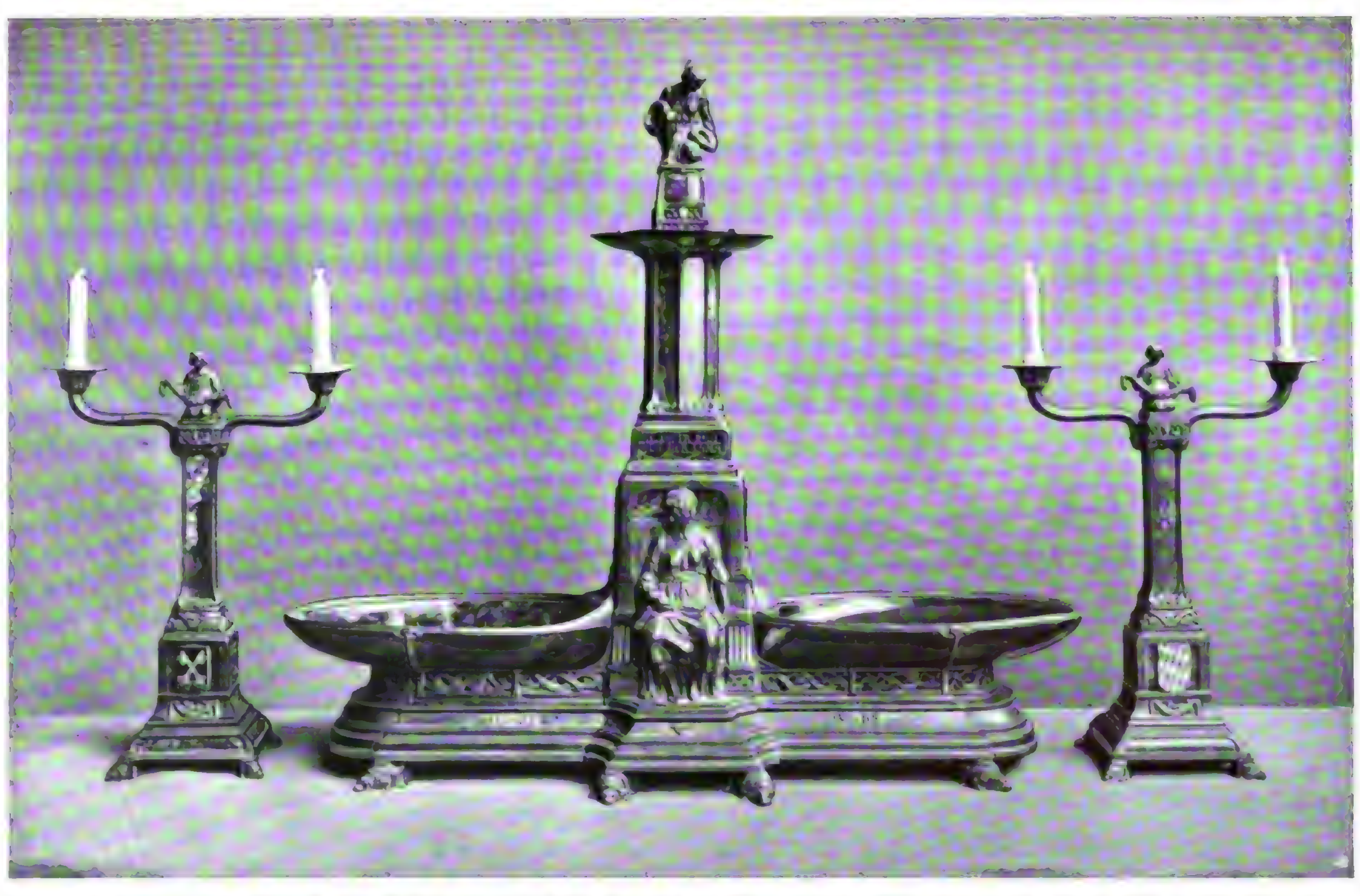
HEINRICH FRAUBERGER DÜSSELDORF — SYNAGOGEN-RAUM
HOLZARBEITEN AUSGEFÜHRT VON DÜSSELDORFER SCHREINERN, HOLZKRONE VON THEODOR COSSMANN, AACHEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



SCHMUCKARBEITEN ENTWORFEN VON ERICH ERLER-SAMADEN-MÜNCHEN UND MAX PFEIFFER-MÜNCHEN
AUSFÜHRUNG: GOLDSCHMIED T. SCHMITZ, BRESLAU, UND GOLDSCHMIED LEOPOLD EBERT, MÜNCHEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



THEODOR VON GOSEN-BRESLAU • TAFELAUFSATZ UND LEUCHTER AUS BRONZE MIT GLASSCHALEN VON J. SCHNECKENDORF UND FÜLLUNGEN AUS MOOSJASPIS
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN
Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



CARL EBBINGHAUS-MÜNCHEN BRONZE-STATUETTE

Gesetz und Last. Es ist uns höchst wid wärtig, an unseren Geräten, die doch ger durch die Einwirkung der Kunst zu beleb Organismen wurden, mit ansehen zu müs wie viel Arbeit sie leisten müssen, um Nutzen und Behagen zu bereiten. Aber wollen ja noch mehr von ihnen als N und Behagen; wir wollen sogar Befriedi unserer Launen und Kaprizen. Es muſ füglich empören, wenn man uns im vor die Nase hält, wie viel Mühe und die armen Dinger davon haben. Man nur! — Ich lasse anspannen, um sp zu fahren. Ein verschmitzter „Ko teur" aber hat als höchste Errunge moderner Kultur einen Kraftmess Kutscherbock angeschraubt, auf d immerzu an einem vorrückenden Ze lesen kann, wie viel Kraft meine verbrauchen. Es geht über Berg dahin — meine Brust will sich aber ein Blick auf den Zeiger, krampft sich zusammen. Meine P den müder und müder; ich muß tieren, immerzu, immerzu! Das Teufel aus! — Die Illusion d losigkeit ist das erste Erfordernis sie zu erzeugen, ohne in der Kons aufrichtig zu werden und ohne Ueberflüssiges hinzuzutun, das eben ist die Aufgabe.

Diese Aufgabe, die Ausbildung einer künstlerischen Methode, welche das leisten könnte, erfordert unendlich stärkere, gefaßtere Männer, als die subjektive Ornamentik und die erklügelte Wiederspiegelung einer Konstruktion. Man verlangt von ihnen soviel Reichtum, daß sie auch für den minimalsten Spielraum eine ausdrucksvolle und zugleich verschwiegene Form bereit haben, und soviel eng mit dem Leben verbundene rassige Kraft, daß ihr Werk immer ganz als etwas Selbstverständliches auftritt. Und trotzdem muß die Wirksamkeit auch eines solchen Künstlers auf diesem Gebiete immer sehr beschränkt bleiben. Er kann nicht immer neue Einrichtungen und Möbelstücke aus der Hand geben, wie etwa der Erzähler immer neue Novellen. Wir können heute schon mit absoluter Bestimmtheit sagen, daß der Künstler im höchsten Sinne des Wortes in der Nutzkunst nur Methoden entwickelt, und daß deren Fortbildung und eigentliche Anwendung der Praxis selbst überlassen bleiben muß: dem Unternehmer und seinen künstlerisch geschulten Helfern, den Handwerkern, Technikern, Ingenieuren und Dekorateuren. Die großen Künstler schaffen ein großes Kapital an Formen, welches zins- und nutzbringend im Gewerbe „angelegt" wird. Man handelt daher nur zweckmäßig, wenn man sie als Leiter und Lehrer an die Unterrichtsanstalten beruft, in denen die Leiter und Helfer der praktischen Unternehmungen erzogen werden. Aber natürlich genügt der „Unterricht" nicht. Sie müssen auch immer wieder vor Aufgaben gestellt werden, die ihnen Gelegenheit

LUDWIG V
BRO



ADOLF VON MAYRHOFER-MÜNCHEN • IN SILBER GETRIEBENE SCHÜTZENBECHER MIT STEINEN •



IGNATIUS TASCHNER-BERLIN • SILBERNER POKAL VEREINIGTE WERKSTÄTTEN, MÜNCHEN • • • • •



ARTUR STORCH-MÜNCHEN BRONZE: TIGER MIT SCHLANGE



ELISABETH SCHMIDT-PECHT — TÖPFEREIEN AUS STEINGUT



JULIUS DIEZ



JULIUS DIEZ



JULIUS DIEZ MÜNCHEN — WANDPLATTEN UND KRUC

AUSFÜHRUNG: KUNSTGEWERBLICHE ANSTALT J. A. PECHT, KONSTANZ



ADOLF VON MAYRHOFER-MÜNCHEN SILBERNES TEESERVICE



MARIA PILZ-NEU-PASING PORZELLAN-SERVICE



ADOLF VON MAYRHOFER-MÜNCHEN SILBERNES TEE- UND KAFFEESERVICE

geben, Formkapital zu sammeln und in Umlauf zu bringen.

Es ist eine der wichtigsten und auch erfreulichsten Funktionen der besitzenden Volkskreise, durch unmittelbar beim Künstler abgegebene Aufträge immer und immer wieder diesem den Antrieb zu geben, neue Formkapitalien zu erzeugen. Sie setzen dadurch die kulturelle Wirksamkeit fort, welche einst die gepriesenen Fürstenhöfe und Patriziergeschlechter ausübten, indem sie den großen Meistern die Gelegenheit boten, neue Werte in überzeugender Weise vorzuführen und dadurch neues Formengut in Umlauf zu bringen. Selbstverständlich konnten nur diejenigen Künstler derartig wirken, welche die ganze Kultur ihrer Zeit und ihres Volkes in äußerster Verfeinerung repräsentierten, und es ist nur begreiflich, daß eben sie auch in den Werken der monumentalen Künste, in der Architektur, in der Malerei, in der Plastik das Vollkommenste schufen, was ihr Zeitalter hervorgebracht hat; denn die Werke dieser Künste sind, weit davon entfernt, denen der angewandten Kunst als wesensverschieden gegenüberzustehen, nichts als der reinste und konzentrierteste Ausdruck der in ihrem Schöpfer beschlossenen Höchstkultur. Der Begriff „Gewerbekünstler“ ist sinnlos, ebenso wie die Begriffe „Kunstgewerbe“ und „angewandte Kunst“ sinnlos sind, insofern sie besondere Kategorien der einen und alleinigen Kunst bezeichnen sollen. Es gibt „Kunst“



RUDOLF SIECK-MÜNCHEN PORZELLAN-WANDTELLER
AUSGEFÜHRT VON DER KGL. BAYER. PORZELLAN-MANUFAKTUR NYMPHENBURG

und es gibt „Gewerbe" (Handwerk, Industrie); beide schaffen Formen, beide haben „Stil", sobald sie von einer lebendigen Kultur getragen werden; beide verfallen einem formlosen Subjektivismus, sobald sie außerhalb einer Kultur stehen: die Kunst wird nur noch Werkzeug der Mitteilung persönlicher Erlebnisse, das Gewerbe nur noch Werkzeug persönlichen Erwerbes und damit unschöpferisch. Innerhalb einer Kultur treten beide in eine Wechselbeziehung, nicht aber, indem sie ein Bastardkind, „Kunstgewerbe" genannt, erzeugen, sondern indem sie einander Kapitalien zuführen. Die Kunst bringt der Industrie formelles Kapital und die Industrie der Kunst materielles Kapital, zu deutsch „Geld", „Gold", köstliche Materialien, mit denen sie bauen kann. GEORG FUCHS



JOSEF WACKERLE-MÜNCHEN PORZELLAN-FIGUREN
AUSGEFÜHRT VON DER KGL. BAYER. PORZELLAN-MANUFAKTUR NYMPHENBURG

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München

